

Universidade Nova de Lisboa
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E
HUMANAS

Rita Cortes Castel Branco

Doenças Profissionais:
O Caso dos Bailarinos Clássicos



Dissertação para obtenção do grau de Doutor em Antropologia,
orientada pelo Professor Doutor Jorge Crespo
(Edição revista)
2010



Declaro que esta Tese se encontra em condições de ser apreciada (o) pelo júri a designar.

O candidato,

Lisboa, de de

Declaro que esta Tese se encontra em condições de ser apreciada (o) pelo júri a designar.

O orientador,

Lisboa, de de

Palavras de Agradecimento...

As minhas primeiras palavras são para o meu Mestre, o Professor Doutor Jorge Crespo a quem devo “uma atitude mental diferente” perante os problemas científicos e a própria vida.

Agradeço à Opart, na pessoa do Senhor Professor Doutor Pedro Moreira a autorização que me concedeu para realizar trabalho de campo na CNB e a Filipa Rola – Assistente da direcção – toda a disponibilidade, simpatia e facilidades de acesso às instalações, informações e Balarinos.

Agradeço aos Balarinos que aceitaram partilhar as suas histórias de vida e os seus problemas. Este trabalho pertence-lhes e espero que o mesmo possa contribuir para uma maior compreensão e conhecimento dos problemas do seu contexto profissional.

Finalmente, agradeço à minha família e amigos pelo apoio.

Dedico este trabalho à memória dos meus avós paternos, Inácio Caldeira Castel Branco e Luís Gomes Cortes. O percurso profissional de ambos, cada um à sua maneira, é de alguma forma responsável pelas preocupações patentes neste trabalho. O avô Inácio foi um Republicano convicto, ainda que oriundo de uma família de tradição monárquica, era uma pessoa simples e afável, não obstante pertencer a uma importante e abastada família da cidade de Évora, foi um homem interessado nas causas sociais e criou o Legado Operário de Évora. Uma espécie de mutualista que tinha por objectivo proteger os operários na velhice e incapacidade. O avô Luís foi médico. Médico da casa do Povo em Veiros. Tratou muita gente nas terras de Veiros e arredores de Estremoz. Ajudou muita gente a nascer e curou muita gente a troco de nada.

Tenho muito orgulho nestes dois avós por tudo quanto fizeram pelos outros, muitas vezes criando a ruptura para seguir em frente. Tenho deles uma memória presente e forte. Gostaria de os ter conhecido mas quando nasci já tinham partido. Ainda assim, sinto que os conheço e que me marcaram. Conheço-os, justamente, a partir da sua história de vida que outros parentes me contaram, das fotos de família e de alguns documentos (papéis velhos que ninguém quis) que os meus pais guardaram e me foram dando ao longo do tempo. Guardo-os como relíquias e sei que o próximo trabalho que gostaria de realizar seria escrever as suas histórias para compreender (ainda) melhor o sentido das suas vidas e legar essa memória de família aos meus irmãos, irmãs, sobrinhos, sobrinhas e ao meu filho Francisco que herdou os dois sobrenomes dos avós. Porque a Família é o que em nós existe dos outros a partir da nossa interpretação.

Rita Cortes Castel Branco

[RESUMO]

[Doenças Profissionais: O caso dos bailarinos clássicos]

[Rita Cortes Castel Branco]

PALAVRAS-CHAVE: Doença Profissional, Dor, Bailarino Clássico, Organização do Trabalho, Qualidade de vida Pessoal e Social

O Objectivo do nosso estudo consiste na análise dos constrangimentos e riscos inerentes à organização do trabalho impostos pela sociedade actual no que diz respeito às actividades profissionais ligadas às artes do espectáculo (também designadas por performativas), em particular do Ballet.

A partir de um estudo de caso de uma Companhia de dança, de vocação clássica, situada na cidade de Lisboa e cuja actuação se revela importante não só a nível local e nacional mas também internacional, procedeu-se ao estudo do quotidiano de trabalho destes “técnicos do corpo”. Observámos as suas rotinas diárias de trabalho (aulas e ensaios), práticas e cuidados corporais, ritmos e formas de sociabilidade.

O estudo do contexto laboral destes “técnicos do corpo” – expressão que se justifica tendo em conta que o corpo constitui, na verdade, o instrumento por excelência dos bailarinos – é socialmente relevante na medida em que o seu quotidiano de trabalho se traduz em solicitações excessivas (frequentemente categorizadas como sendo “contra – natura”) que resultam em doenças incapacitantes não só do ponto de vista das perturbações músculo – esqueléticas como mentais, degradação da qualidade de vida pessoal e familiar e num percurso profissional curto e marcado pela dor e sofrimento constantes.

Nesta linha, pretende-se construir um quadro de reflexão centrado na experiência pessoal dos bailarinos afectados por lesões e/ou doenças profissionais que permita compreender e interpretar as consequências da doença no seu quadro de vida. Assim este estudo visa apreender e compreender as várias dimensões do fenómeno da doença profissional, em particular nos bailarinos clássicos, sobretudo as que implicam com a vida pessoal e familiar dos indivíduos por ela afectados, uma vez que a dimensão mais evidente deste fenómeno é a do impacto económico – realidade incontornável do produtivismo do mundo actual.

[ABSTRACT]

[Occupational Diseases: The case of classical dancers]

[Rita Cortes Castel Branco]

KEYWORDS: Occupational Disease, Pain, Classical Dancer, Work organization, Quality of Personnel and Social Life

The aim of our study is the analysis of constraints and risks inherent in the organization of labour imposed by modern society with regard to professional activities related to performing arts (also called as performatives), especially Ballet.

From a case study of a company of classic dance, located in the city of Lisbon, and whose artistic actions are important not only local but also national and international, we studied the everyday life at work of these “technicians of the body”.

We observed their daily routines of work, namely classes and rehearsals, and body care, practices, rhythm and forms of sociability. The study of the work context of these “technicians of the body” – an expression which is justified given that the body is in fact the excellence tool of the dancers – is socially relevant to the extent that their daily work results into requests which are excessive (frequently categorized as being “against-nature”) that result in crippling diseases not only from the standpoint of muscle-skeletal diseases such as mental deterioration in the quality of personal and family life and a shorter career marked by pain and suffering .

In this line, we intend to build a framework for discussion centered on the personal experience of the dancers hit by occupational diseases to understand and interpret the consequences of the disease in their living environment. Thus this study aims to grasp and understand the various dimensions of the phenomenon of occupational diseases, particularly in classical dancers, especially those involving with personal and family lives of individuals affected by it, since the dimension of this phenomenon clearer in what concerns to the economic impact.

ÍNDICE

Introdução	9
-------------------------	----------

Capítulo I: O Problema

1. 1. O Quadro de Referência Teórica do Estudo.....	14
1.2. Nota de Enquadramento das Doenças Profissionais em Portugal	24
1.3. Dados Estatísticos de Doenças Profissionais em Portugal 2003-6.....	31
1.4. Metodologia do Estudo.....	40

Capítulo II: O Terreno

2. 1. Caracterização da Companhia.....	44
2. 2. O Quotidiano da Companhia.....	50

Capítulo III : Narrativas Biográficas:

Aprendizagem e Construção de Percursos Profissionais

Jacinta.....	59
Deolinda.....	74
Ramón.....	77
Pierre.....	86
Vitorino.....	91
André.....	98
Marisa.....	106

Capítulo IV: Os Bailarinos

4. 1. O mundo do Ballet	111
4. 2. Questões de Género entre os Bailarinos.	132
4. 3. A Dor entre os Bailarinos.....	136

Capítulo V: Doenças Profissionais

5.1. Análise dos Questionários.....	146
5.2. Resultados do Questionário aplicado à Temporada 2006-2007.....	148
5.3. Resultados do Questionário aplicado à Temporada. 2008-2009.....	153

Capítulo VI: O (s) Impacto (s) da Doença Profissional

6.1. Impacto (s) na Saúde.....	159
6.2. Impacto (s) na carreira.....	189
6.3. Impacto (s) na Vida Pessoal e Familiar..	199

Notas Finais	210
---------------------------	-----

Bibliografia	221
--------------------	-----

Acrónimos.....	229
----------------	-----

Índice de Figuras	230
-------------------------	-----

Índice de Quadros e Gráficos... ..	231
------------------------------------	-----

Anexos – CD- ROM.....	232
-----------------------	-----

Introdução

O Objectivo do nosso estudo consiste na análise dos constrangimentos e riscos inerentes à organização do trabalho impostos pela sociedade actual no que diz respeito às actividades profissionais ligadas às artes do espectáculo (também designadas por performativas), em particular do Ballet.

A partir de um estudo de caso¹ de uma Companhia de dança, de vocação clássica, situada na cidade de Lisboa e cuja actuação se revela importante não só a nível local e nacional mas também internacional, procedeu-se ao estudo do quotidiano de trabalho destes “técnicos do corpo”. Observámos as suas rotinas diárias de trabalho (aulas e ensaios), práticas e cuidados corporais, ritmos e formas de sociabilidade.

O estudo do contexto laboral destes “técnicos do corpo” – expressão que se justifica tendo em conta que o corpo constitui, na verdade, o instrumento por excelência dos bailarinos – é socialmente relevante na medida em que o seu quotidiano de trabalho se traduz em solicitações excessivas (frequentemente categorizadas como sendo “contra – natura”) que resultam em doenças incapacitantes não só do ponto de vista das perturbações músculo – esqueléticas como mentais, degradação da qualidade de vida pessoal e familiar e num percurso profissional curto e marcado pela dor e sofrimento constantes.

Nesta linha, pretende-se construir um quadro de reflexão centrado na experiência pessoal dos bailarinos afectados por lesões e/ou doenças profissionais que permita compreender e interpretar as consequências da doença no seu quadro de vida. Assim **este estudo visa apreender e compreender as várias dimensões do fenómeno da doença profissional, em particular nos bailarinos clássicos, sobretudo as que implicam com a vida pessoal e familiar dos indivíduos por ela afectados**, uma vez que a dimensão mais evidente deste fenómeno é a do impacto económico – realidade incontornável do produtivismo do mundo actual.

¹ Seguimos a convicção de Pierre Bourdieu de “...que não podemos apreender a lógica mais profunda do mundo social a não ser mergulhando na particularidade de uma realidade empírica, historicamente situada e datada, para construir como « caso particular do possível» (...)” In BOURDIEU, Pierre, *Razões Práticas Sobre a Teoria da Acção*, Col.Sociologias, Celta editora, Oeiras, 1997, p.4.

A par deste objectivo constitui preocupação central dar a conhecer o quotidiano de trabalho destes profissionais², conhecimento esse que se poderá traduzir num contributo para o reconhecimento da especificidade e riscos inerentes a esta actividade profissional na perspectiva de criação de mecanismos de protecção social adequados³.

O nosso interesse por esta problemática resulta essencialmente de duas ordens de razão: a primeira deve-se a uma admiração profunda pelo gesto técnico e artístico da dança clássica e a segunda à nossa actividade profissional, enquanto quadro técnico superior afecto a um organismo tutelado pelo Ministério do Trabalho e da Solidariedade Social, responsável pelo reconhecimento e reparação da eventualidade – doença profissional. No âmbito desta actividade profissional (que conta com uma experiência superior a quinze anos) não só em termos de recolha de indicadores, realização de estudos mas também de

² De acordo com Teresa Duarte Martinho em “Agentes e profissões culturais. Balanço de um levantamento bibliográfico”, a “abordagem das profissões pela sociologia constitui uma tendência recente na história desta disciplina em Portugal, também ela caracterizada pela pouca longevidade (...) [sendo que] o sector da cultura e os agentes que nele operam em vários domínios têm sido alvo de uma vaga analítica mais tardia, impulsionada pela expansão da sociologia da cultura nas duas últimas décadas.” In : CIES e-Working Paper n.º 53/2008, pág.3.

³ Em Abril de 2005 o Grupo Parlamentar do Bloco de Esquerda apresentou o Projecto de Lei n.º 30/X que visava instituir o “Estatuto do Bailarino Profissional de Bailado Clássico ou Contemporâneo” na esteira do reconhecimento que a profissão de Bailarino Profissional de Bailado Clássico ou Contemporâneo é de curta duração, elevado risco físico e de desgaste rápido, estabelecendo um regime especial de Segurança Social, de reparação de danos emergentes de acidentes de trabalho e de reinserção profissional. Este estatuto previa o direito à pensão por velhice dos Bailarinos profissionais em condições que nos parecem de maior complexidade na sua aplicação e menos favoráveis aos próprios profissionais da Dança. O Projecto introduz, no entanto, a questão da Reinserção Profissional que se configura importante para a continuidade da vida activa destes profissionais. A Legislação Portuguesa prevê a criação de regimes de antecipação da idade da pensão por velhice, atendendo à natureza especialmente penosa da actividade exercida. O DL n.º 482/99 de 9 de Novembro, define o regime especial de acesso à pensão por velhice dos profissionais de bailado clássico ou contemporâneo beneficiários do regime geral de Segurança Social. O reconhecimento ao direito de pensão por velhice antecipada para estes profissionais deriva dos “requisitos de formação, características específicas e às condições de exercício da profissão de bailarino clássico ou contemporâneo, nomeadamente a exigência de determinadas aptidões físicas vulneráveis ao desgaste da idade, ao treino físico exigente e permanente, as condições psicológicas que acompanham a prestação desta profissão, bem como a incerteza social que lhe está inerente (...)” e da importância do papel que, no plano cultural e artístico, desempenham na sociedade.” (DL n.º 482/99, de 9 de Novembro).

De acordo com o Diploma referido e no que diz respeito às condições de atribuição, o direito à pensão de velhice dos profissionais de bailado clássico ou contemporâneo, que cumpram o prazo de garantia do regime geral, é reconhecido: a) aos 55 anos de idade, quando tenham completado, pelo menos, 10 anos seguidos ou interpolados, com registo de remunerações, correspondente a exercício a tempo inteiro da profissão no bailado clássico ou contemporâneo; b) aos 45 anos de idade, quando tenham completado, pelo menos 20 anos civis, seguidos ou interpolados, com registo de remunerações, dos quais 10 correspondam a exercício a tempo inteiro da profissão no bailado clássico ou contemporâneo.”

A Comissão de Trabalhadores da CNB tem também procurado informar-se sobre os direitos dos trabalhadores no que diz respeito à doença profissional. Foi neste contexto que a referida Comissão reuniu em 30.10.2008 com um representante da CGTP-IN no sentido de obterem “...esclarecimentos sobre as Doenças Profissionais, respectivo enquadramento legal, direitos dos trabalhadores e procedimentos a observar no acesso a eventuais prestações decorrentes de doença resultante da sua actividade profissional. (...)” “In Memorando da reunião com membros da Comissão de trabalhadores da CNB, José Emílio Pires, CGTP-IN, 2008-10-30.

acompanhamento de projectos a nível nacional e europeu, constatámos a ausência de trabalhos que sintetizem e descrevam a evolução desta problemática fora de contextos laborais industriais, desde 1962. Ano em que foi criada a instituição⁴ de âmbito nacional que tem por missão certificar (i.e. reconhecer), atribuir e fixar o tipo e grau de incapacidade, e ainda “reparar” a doença profissional.

A análise dos documentos institucionais, os diplomas aplicáveis, os dados estatísticos, relatórios, estudos e projectos nesta área têm-se centrado no objectivo de estabelecer e legitimar as regras e práticas de reconhecimento, as modalidades de reparação da doença profissional e conhecimento de dados de natureza quantitativa sobre pensionistas e beneficiários, bem como nos custos com a reparação desta eventualidade. Estes aspectos complementados pela nossa experiência a nível das recomendações e directivas europeias, alertou-nos para uma dimensão desta problemática que parece esquecida por uns e lembrada por outros, pontualmente e com objectivos pouco claros.

Referimo-nos à dimensão humana da doença profissional, ou seja, qual (is) é (são) o (s) impacto (s) da doença na qualidade de vida dos indivíduos afectados?

Importa, então apreender e compreender como refere Gonçalves⁵ “ (...) a tradução subjectiva da doença, com as suas ramificações pessoais, familiares e sociais, que colocam a própria doença, como que do lado de fora do organismo.”

Onde estão retratadas as maneiras de pensar, sentir e agir face ao problema desses indivíduos, que os gráficos e os números ocultam?

Existe uma dimensão humana de quem vive e convive com a doença, de quem sofre no corpo, vê e sente a sua qualidade de vida pessoal e familiar afectada. Constatamos que esta é uma “dimensão escondida” do problema das doenças profissionais tanto a nível nacional, como europeu.

Tal dimensão é ainda mais sensível no caso dos bailarinos que têm no próprio corpo o instrumento por excelência da sua profissão. Trata-se de uma profissão completamente dependente da capacidade de resposta corporal.

⁴ Em 1962 é criada a Caixa Nacional de Seguros de Doenças Profissionais, instituição de previdência social, através do Decreto n.º 44307, de 27 de Abril e que veio a ser extinta pelo Decreto-Lei n.º 160/99 de 11 de Maio e que procede à criação do Centro Nacional de Protecção Contra os Riscos Profissionais (CNPRP). O CNPRP, por sua vez e com a publicação do PRACE- Programa de Reestruturação da Administração Central do Estado - foi objecto de fusão/integração no Instituto de Segurança Social conforme Portaria n.º 638/07 de 30 de Maio.

⁵ GONÇALVES, Amadeu de Matos, *O doente mental e o processo de cura: Um olhar antropológico*, Comunicação apresentada no âmbito das Comemorações do 3.º aniversário da ESEV – Escola Superior de Enfermagem de Viseu – s.d, s.l;

Face ao exposto parece-nos pertinente formular as seguintes perguntas:

- Como é que os bailarinos percepcionam os riscos inerentes à sua actividade profissional em termos da sua saúde?
- Como representam a doença, a dor e o sofrimento? Quais as diferenças enunciadas, neste caso em particular, da doença dita natural e a doença profissional?
- Como gerem o corpo enquanto instrumento principal de trabalho? Existem diferenças de género significativas no modo de gerir o próprio corpo?
- Qual é o impacto da doença profissional no quotidiano pessoal e familiar dos bailarinos? Quais são as estratégias encontradas no plano pessoal e social para lidar com esta situação?
- Existem respostas sociais adequadas ao problema da doença profissional nos bailarinos?

Este trabalho encontra-se estruturado em seis capítulos e é complementado por um conjunto de anexos que contêm as fontes do mesmo, nomeadamente a transcrição das entrevistas que constituem a base das narrativas biográficas construídas, as respostas aos questionários aplicados e a respectiva matriz de tratamento dos dados.

No I Capítulo faz-se o enquadramento teórico do estudo em relação à área científica do trabalho e da problemática das doenças profissionais numa perspectiva história e também quantitativa com a apresentação de dados concretos sobre este fenómeno em Portugal. Explicitamos, ainda a metodologia utilizada para concretizar o estudo.

O Capítulo II caracteriza o terreno do trabalho, a partir das notas do Trabalho de Campo efectuado, nomeadamente no que se refere à Companhia e à descrição do quotidiano de trabalho dos Bailarinos.

No III Capítulo são apresentadas as narrativas biográficas de Jacinta, Deolinda, Ramón, Pierre, Vitorino, André e Marisa. Através das narrativas biográficas destes bailarinos é possível compreender o quadro de vida integrado no seu percurso profissional.

O IV Capítulo é dedicado à especificidade da profissão dos Bailarinos analisando concretamente aspectos do mundo do Ballet, as questões de género e da Dor que importam no âmbito do estudo.

No Capítulo V são analisados os resultados dos Questionários aplicados nas Temporadas de 2006/2007 e 2008/2009, sobre o índice de massa corporal dos bailarinos, os problemas de saúde mais comuns, as causas desses problemas, a parte do corpo mais afectada, os profissionais de saúde mais procurados e o absentismo dos bailarinos motivado por doença profissional.

No Capítulo VI são sistematizados os vários impactos da doença profissional na saúde, na carreira e na vida pessoal e familiar dos bailarinos.

Nas Notas Finais apresentamos uma sinopse das principais conclusões deste trabalho, das expectativas com que partimos para a sua realização, das suas limitações e deixamos algumas ideias para desenvolvimento futuro.

Capítulo I: O Problema

1. O Problema

1.1 O Quadro de Referência Teórica do estudo

No âmbito do presente estudo, que se insere na área de conhecimentos da **antropologia médica**, interessa-nos compreender essa “dimensão escondida” da doença entre os bailarinos.

Os sistemas médicos emergem de tentativas de sobrevivência à doença, de ultrapassar a morte, e das respostas sociais e culturais à doença e ao papel do doente. As descrições e análises deste processo nas culturas do mundo, incluindo as atitudes face à saúde, doença e sofrimento, definem um campo conhecido por antropologia médica⁶. A Antropologia está a par da dimensão cultural e biológica da espécie humana. Durante séculos no Ocidente houve dois tipos de literatura de abordagem nas ciências da saúde, representativos de dois paradigmas distintos: as abordagens biomédicas e das ciências comportamentais, sendo que estas podem ser integradas num único paradigma bio-humano cujo factor unificador é o conceito de cultura.

A **cultura** pode ser entendida como um sistema de significados, decorrente de maneiras de pensar, sentir e agir dos indivíduos, através dos quais organizam as suas vidas.

Este conceito permite-nos colocar a seguinte hipótese: Essa organização estrutura as doenças às quais os indivíduos estão sujeitos?

A Antropologia médica não constitui um ramo das ciências médicas. Sylvie Fainzang⁷ num artigo intitulado: “La Maladie, un object pour L’Anthropologie Sociale” esclarece o que se entende por antropologia médica e qual o seu objecto de estudo.

Este domínio da Antropologia desenvolve trabalhos sobre as representações da doença, os itinerários dos doentes, o papel dos terapeutas ou as práticas terapêuticas de todas as espécies (Ex. rituais de cura), em função do sistema sócio-cultural no qual se inserem.

A Antropologia médica assenta na seguinte ideia: a doença (facto universal) é gerida e tratada de acordo com modalidades diferentes consoante as sociedades. Essas

⁶ ROMANUCCI-ROSS, L., MOERMAN, D. TANCREDI, L.R. – *The Anthropology of Medicine – From Culture to Method* – Bergin & Garvey Westport, Connecticut, London, 1997.

⁷ FAINZANG, Sylvie, “L’Maladie, un object pour L’Anthropologie Sociale”, in *Ethnologies Comparées*, n.º 1, Automne 2000.

modalidades estão associadas a sistemas de crenças e de representação próprias da cultura em que emergem. A autora revela que estas ideias já se encontravam expressas nos trabalhos de Rivers (1924), considerado um dos precursores da disciplina. Na esteira de Rivers, outros autores deram contributos que permitiram constituir a antropologia médica como um domínio específico. Esses contributos podem enquadrar-se em duas orientações principais: funcionalista e cognitivista.

Da orientação funcionalista são exemplificativos os trabalhos que tinham como objectivo pesquisar sobre a função social das representações da doença nas sociedades estudadas. Hallowell (1941) demonstra como a interpretação e tratamento da doença tem uma função de controlo social nas sociedades desprovidas de instituições políticas e de autoridade específicas para regular os conflitos e impôr o respeito das suas normas. Alguns anos mais tarde, AckerKnecht (1944) renovou esta problemática, inspirada pelo relativismo cultural e defendeu a ideia segundo a qual as diferentes partes que constituem um modelo médico estão ligadas entre si de modo funcional. No mesmo sentido, os trabalhos de Turner (1968) demonstram, nomeadamente o estudo dos Ndambu do Zaire, como o papel social desenvolvido pela instituição divina é o de elaborar o diagnóstico da doença (isto é, revelar as causas do mal, da doença ou da morte).

Partindo desta ideia que a medicina é uma espécie de arte dos usos sociais da doença vários antropólogos, designadamente anglo-saxónicos, dedicaram-se a identificar os mecanismos através dos quais a sociedade consegue um controlo social sobre os indivíduos. Estas pesquisas evidenciaram como a doença, acontecimento infeliz que afecta o indivíduo e o grupo, é geradora de práticas que ultrapassam o campo estritamente médico. Apesar de estas análises serem válidas para muitas sociedades, estas pesquisas ocultaram as condutas de resistência que os indivíduos podem desenvolver à margem desse controlo social.

A orientação cognitiva, centra-se nos modos a partir dos quais as diferentes culturas percebem e estruturam a experiência. Esta orientação procura identificar as categorias criadas por essas culturas para compreender a experiência da doença. Os trabalhos de Evans-Pritchard (1968) sobre os Azandé tornaram-se uma referência para clarificar que, nas sociedades ditas tradicionais, a aparição do mal integra-se num dispositivo explicativo que remete para as representações sociais do grupo.

Para Fainzang, as pesquisas no âmbito da antropologia médica são de dois tipos:

- 1) O estudo dos problemas referentes à saúde e à doença numa perspectiva antropológica e que contribuem para enriquecer a pesquisa médica;
- 2) O estudo de problemas colocados no domínio da antropologia social e cultural que encontram nos estudos de antropologia médica um terreno de reflexão privilegiado.

No primeiro caso a antropologia é aplicada ao domínio médico no sentido de esclarecer, através dos factos da cultura, a prática médica. Na verdade, os factores culturais ou étnicos podem ajudar a compreender as causas, as características e as consequências da doença, mas também os comportamentos dos doentes. No segundo caso, a doença é encarada como um domínio da antropologia social. Esta tendência afirmou-se em França com Marc Augé uma vez que este autor considera que as práticas relativas à doença são indissociáveis de um sistema simbólico articulado e rejeita a designação de antropologia médica. Em 1986, Marc Augé publica na revista *L'Homme* um artigo intitulado: “*L'Anthropologie de La Maladie*” no qual explica as razões subjacentes à preferência pela designação antropologia da doença em detrimento de antropologia médica:

“Si je préfère parler d’ «anthropologie de la maladie» plutôt que d’ «anthropologie médicale» (expression américaine la plus usuelle) c’est pour deux ordres de raisons.

En premier lieu je pense qu’il n’y a qu’une anthropologie qui se donne des objets empiriques distincts (la maladie, la religion, la parenté, etc.) sans se diviser pour autant en sous-disciplines. Il n’est pas sûr que l’ensemble de ces «objets empiriques distincts», de ces objets d’observation, ne constituent pas dans le regard de l’anthropologue, au terme de son effort de construction, un objet unique d’analyse. Quelle est alors la nature de cette unité? C’est toute la question, et l’anthropologie de la maladie peut nos aider à y répondre.

En second lieu le terme «medical anthropology», dans l’usage qu’en font les chercheurs américains, a surtout un intérêt en quelque sorte administratif et stratégique. (...).

Au lieu de penser à bâtir une discipline ou une sous-discipline nouvelle il me paraît important de voir sur quels points l’étude anthropologique de la maladie peut affiner ou renouveler la problématique anthropologique. Elle le peut, à mon sens, por deux raisons

essentielles: il n'y a pas de société où la maladie n'ait une dimension sociale et, de ce point de vue, la maladie, qui est aussi la plus intime et la plus individuelle des réalités, nous fournit un exemple concret de liaison intellectuelle entre perception individuelle et symbolique sociale; quant à la perception de la maladie et de sa guérison elle ne peut satisfaire ni d'un recours arbitraire à l'imagination ni d'une simple cohérence intellectuelle ou d'un effet de représentation: elle est ancrée dans la réalité du corps souffrant.⁸»

Para Marc Augé a finalidade da antropologia da doença consiste em aceder ao conhecimento do homem na sociedade. Dito de outra forma, a doença é um meio, tal como outros domínios, de aceder à compreensão e conhecimento das sociedades. Na perspectiva de Sylvie Fainzang, a antropologia da doença só se aplica às sociedades exóticas.

O estudo da doença, na linha de Fainzang, remete-nos para interrogações que são universalmente válidas (a relação com o corpo, o sentimento religioso, a interacção entre o individual e o social, etc.) e outras, mesmo que as respostas variem de acordo com as sociedades. Diz-nos a autora citada que a designação mais comum para este campo é a de antropologia médica, sendo esta aplicável mesmo para os trabalhos realizados na óptica de Marc Augé.

O presente estudo insere-se na antropologia médica pois revela por parte dos bailarinos uma representação/construção cultural e mental da doença e da dor, específicas.

As doenças como referem Romanucci – Ross *et al*⁹ nunca são experimentadas directamente. Na realidade, **os indivíduos experimentam a construção cultural da doença**. As doenças são construídas a partir de crenças e conhecimento que variam quer no espaço, quer no tempo.

A doença constitui um fenómeno do quotidiano, mas nem por isso pacífico. O objectivo destas notas é, através de diversos exemplos etnográficos, examinar/dissecar a ideia de que a noção de doença (e também a de saúde) é construída culturalmente, ou seja, o que se define ou percebe como doença varia com o espaço e o tempo dos contextos da vida humana. Nesta perspectiva, a expressão usada por Jacques Le Goff¹⁰ «*As doenças têm história*» não poderia estar mais adequada ao tema que nos propomos discutir. Seja nas

⁸ AUGÉ, Marc, «L'Anthropologie de la Maladie» in *L'Homme*, 97-98, Janv.- Juin, 1986, XXVI (7-2), pp.81-90.

⁹ ROMANUCCI-ROSS, L., MOERMAN, D. TANCREDI, L.R. – *The Anthropology of Medicine – From Culture to Method* – Bergin & Garvey Westport, Connecticut, London, 1997.

¹⁰ LE GOFF, Jacques, *As Doenças têm História*, Col. Pequena História, Editora Terramar, Lisboa, 1995.

sociedades ocidentais, seja entre os índios Siona da Colômbia a doença não se resume a um conjunto de sintomas físicos que constitui uma ruptura do equilíbrio natural dos corpos, mas antes como um processo complexo da percepção e experiência da doença, processo esse que não é independente dos contextos sócio-culturais em que a mesma se manifesta.

Para **Jacques Le Goff** a história das doenças constitui-se como uma “história dramática” sendo que as atitudes e comportamentos face às doenças em nada se alteraram. “ (...) A doença pertence à história, em primeiro lugar, porque não é mais do que uma ideia, um certo abstracto numa «complexa realidade empírica» e porque as doenças são mortais. (...) A doença pertence não só à história superficial dos progressos científicos e tecnológicos como também à história profunda dos saberes e das práticas ligadas às estruturas sociais, instituições, às representações, às mentalidades. (...)”.¹¹

Jean Bottéro em “A magia e a medicina reinam na Babilónia” dá-nos conta do exemplo da antiga Mesopotâmia onde se desenvolveram com a mesma intenção terapêutica, duas técnicas de cura distinta: «uma medicina de médicos e uma medicina de “magos”». As doenças na antiga Mesopotâmia eram vistas como “manifestações desse parasita onnipresente na nossa existência que nós definiremos como «mal de sofrimento»: tudo o que impede o nosso legítimo desejo de felicidade.” Nesta linha, era frequente o recurso ao médico cujo saber (apoiado na tradição escrita) ficou registado em “tratados”, mas também ao exorcista.

Segundo **Claude Mossé** (em “As lições de Hipócrates”) “ (...) os médicos da escola hipocrática estavam longe de compreender todos os mecanismos das doenças que observavam. Mas, voltando resolutamente as costas ao Sobrenatural, tratando o mal como um desregramento, iam contribuir para fazer da medicina, senão uma ciência, pelo menos uma prática racional.”¹² Os fundamentos da escola hipocrática decorriam da natureza do corpo humano. Assim: «O corpo humano contém sangue, isto é, humor viscoso, bÍlis amarela e bÍlis negra. São estes elementos que o constituem e são causa dos males ou da saúde. A saúde é, em primeiro lugar, o estado em que estas substâncias constituintes estão numa proporção correcta de uma em relação à outra, tanto em força como em quantidade, estando bem misturadas. A doença aparece quando uma destas substâncias é, ou deficitária, ou excedentária, ou se encontra separada no corpo e não misturada com as outras.”¹³ Face a esta visão do corpo, a doença constitui-se como um desequilíbrio sendo que “...a acção

¹¹ LE GOFF, Jacques, Ibid.

¹² LE GOFF, Jacques, 1995:41.

¹³ LE GOFF, Jacques, 1995:45.

do médico consiste, portanto, por um lado, em indicar aos que gozam de saúde o meio de manter esse equilíbrio dos «humores» do corpo e, por outro, em tentar restabelecê-lo quando ele desaparece.”¹⁴

Danielle Jacquart em “A medicina medieval posta à prova” explica como desde o século XII a medicina medieval se encontra dividida em duas partes: a teoria e a prática. «A teoria é a ciência que permite conhecer as causas (da doença), a prática é a ciência que permite conhecer o modo de acção.»¹⁵ «A partir do século XV, os médicos ligam-se de novo a uma tradição mais hipocrática que dá lugar à descrição de casos concretos capazes de servirem de exemplo. (...) É a época em que o Ocidente estimulado pelos dados fornecidos por textos de origem grega e árabe, forja os seus próprios instrumentos de reflexão (...).»¹⁶ Com a peste negra em 1348 a figura do médico ganha relevo no plano da vida urbana. De facto, a peste negra conduziu os médicos da época a reflectir mais sobre a componente preventiva dada a consciência da impossibilidade de curar. Assim, no final da Idade Média “ (...) uma parte importante da literatura médica é consagrada à prática (...)”¹⁷

Jean-Charles Sournia em “O homem e a doença” refere que “ (...) as doenças têm apenas a história que lhe é atribuída pelo homem. A doença não tem existência em si, é uma entidade abstracta à qual o homem dá um nome. A partir das indisposições sentidas por uma pessoa, os médicos criam uma noção intelectual que agrupa os sintomas de que sofre o “doente”, os sintomas que um observador pode constatar, as lesões anatómicas, por vezes, uma causa ou um germe causal, e a este conjunto aplicamos uma etiqueta chamada diagnóstico, do qual decorre um tratamento destinado a agir sobre os sintomas e, se possível, sobre a causa. Estas operações respondem a desejos permanentes do espírito humano, que busca, ante um universo misterioso, nomear, classificar, simplificar, para organizar. Mas todas estas noções, estes pressupostos, estes encadeamentos, têm que ver com um estágio do conhecimento, com uma ideia da ciência; são forçosamente evolutivos: por natureza a medicina é histórica.”¹⁸

Silva Pereira, citado por Gonçalves¹⁹ refere que as “noções de corpo, doença e saúde são construídas social e culturalmente, devendo o antropólogo buscar o seu sentido junto das pessoas que as utilizam, como único meio de poder entender quais as estratégias sociais nos processos de manutenção e recuperação da saúde.”

¹⁴ LE GOFF, Jacques, 1995:45

¹⁵ LE GOFF, Jacques, 1995:79

¹⁶ LE GOFF, Jacques, 1995:80

¹⁷ LE GOFF, Jacques, 1995:80

¹⁸ LE GOFF, Jacques, 1995:360

¹⁹ GONÇALVES, Amadeu de Matos, Ibid.

De acordo com **Teresa Rodrigues**, no passado as “...doenças eram encaradas como fenómenos que se materializavam através de um conjunto de queixas ou sintomas (...). O nome da doença ou do sintoma reportava-se, no imaginário de cada um a uma dada entidade conhecida, com características próprias que a definiam, lhe traçavam a origem e a evolução (o que em linguagem médica se designa por etiologia e fisiopatologia) e implicavam determinados actos terapêuticos. Através da dor e sofrimento que as doenças traziam consigo, adquiria-se consciência da realidade que representavam. Deste modo elas afectavam os comportamentos colectivos e condicionavam as atitudes sociais (...).²⁰⁾”

Segundo **Jorge Crespo** “... As possibilidades de se conhecer a doença, as condições da sua etiologia e desenvolvimento, bem como as circunstâncias propícias à sua evolução para a morte, surgem em Portugal quando os corpos e os homens são avaliados em termos de Economia. Nos inícios do século XIX, os portugueses ainda não se encontram muito longe das perspectivas deixadas pelo Cristianismo, ao longo de séculos de intervenção privilegiada; as doenças que atingiram os corpos eram consideradas como uma culpa e a sua cura assumia o aspecto de uma verdadeira redenção. (...) Nestas condições, era o pensamento religioso que se afirmava como grande factor de estabilidade, na medida em que só ele explicava o mal e uma forma acessível para a maioria da população, em especial, a que vivia nos campos (...). Num contexto mental, deste género, o tratamento aplicado às várias doenças era principalmente um acto de fé, no qual desempenhavam função decisiva os padres que se ocupavam do apoio aos doentes.²¹⁾”

João de Pina Cabral²², no âmbito dos seus estudos sobre o mundo camponês no Alto Minho, verificou que apesar da existência de meios técnicos para enfrentar a doença e tipos específicos de infortúnio, é frequente o recurso a especialistas como o farmacêutico, a parteira (sem formação especializada), o “endireita”, os “entendidos das vacas” (porque se atribuía aos ferreiros uma habilidade especial para curar as feridas) e finalmente os Santos e os seus ex-votos que ocupam também uma posição como assistentes nos períodos de infortúnio e de doença. Neste contexto, se uma criança adoecer os pais levam-na ao médico, modificam a receita médica de acordo com os conselhos do farmacêutico, prometem um ex-voto a um Santo e podem ainda consultar uma bruxa para saber se os vizinhos estão a deitar mau-olhado ou se a criança está “augada”.

²⁰ RODRIGUES, Teresa, *Cinco Séculos de Quotidiano. A vida em Lisboa do séc. XVI aos Nossos Dias*, Editora Cosmos, Lisboa, 1997.

²¹ CRESPO, Jorge, *A História do Corpo, Col. Memória e Sociedade*, Editora Difel, Lisboa, 1990, p.17-19.

²² PINA-CABRAL, João, *Filhos de Adão, Filhas de Eva. A visão do Mundo Camponesa no Alto Minho*, Col. Portugal de Perto, Publicações D. Quixote, Lisboa, 1989, p.p.212-214.

De acordo com este autor, esta multiplicidade de especialistas pode ser explicada através da seguinte atitude: embora os meios práticos para curar a doença se possam obter facilmente (como, por exemplo, no caso de uma infecção local) os camponeses acreditam que a cura não terá efeito se não for acompanhada pelo tratamento das razões morais do sofrimento (como no caso do feitiço). No contexto da visão camponesa do Alto Minho, são distinguidas as doenças de acordo com as seguintes tipologias: «doenças de cá» ou «doenças de médico» e as «doenças de lá» ou «doenças que não são de médico». Nesta perspectiva, o tipo de doença e os especialistas a que se recorrerá tendo em vista a cura, serão diferentes. Assim se uma pessoa suspeita que o filho está “auguado” não vai ao padre, que rejeita a existência destas coisas, mas antes a uma bruxa. A visão camponesa do Alto Minho face à doença e às modalidades da cura evidenciam como Gonçalves refere que «a saúde, a doença e os processos de cura são construções sociais» que integram diversos factores e «permeiam o contexto da história da vida das pessoas».

Realidade idêntica, embora o estilo etnográfico seja distinto, é descrita por **Vermelho Corral**²³ a propósito da sua obra – *Medicina Popular Tradicional* – sobre a cultura Ribacudana, explicitando que se «... recorria mais prontamente a Deus e aos Santos, às bentas e benzedoiras do que aos médicos. Procurava-se o médico em último recurso. Os males e achaques tratavam-se com chás e mezinhas caseiras, rezas e orações, rogos e promessas. (...) O prognóstico é feito por analogia com situações anteriores conhecidas e o tratamento segue o mesmo caminho. Não se pode cair na cama. O que implica queda dos rendimentos, podendo levar a família à miséria.”

Num artigo intitulado: «A doença como experiência: O papel da narrativa na construção sócio-cultural da doença», **Jean Langdon**²⁴ examina a construção cultural da saúde e doença entre os índios Siona da Colômbia.

O autor concebe o sistema médico Siona como um sistema cultural, igual aos demais sistemas culturais estudados pelos antropólogos. A partir da experiência de Ricardo – um Índio Siona de mais ou menos setenta anos de idade e que o adoptou como sua “irmã menor” tendo-se tornado não só seu informador mas também um grande amigo – o autor compreendeu que a doença se torna numa construção, isto é, numa interpretação que é conforme a narrativa do Sucuri. Sendo que”...uma narrativa consiste em contar um

²³ VERMELHO CORRAL, A., *Medicina Popular Tradicional* (Religião, Superstições na Cultura Ribacudana), Vol. I, Edição da Câmara Municipal do Concelho de Figueira de Castelo Rodrigo, s.d.

²⁴ LANGDON, Jean E., «A Doença como experiência: O papel da narrativa na construção sócio-cultural da doença» in *Etnográfica*, CEAS, Vol.V, 2001, p.p.241-260

acontecimento numa sequência estruturada que, na sua forma mais simples, possui uma introdução, um desenvolvimento e uma conclusão (...).²⁵

“ (...) A narrativa é a maneira comum de falar sobre os dramas da vida, e o narrador selecciona dos eventos “reais” aquilo que os une para comunicar a sua interpretação dos eventos. Os dramas sociais da vida humana geram narrativas múltiplas, segundo os autores e as suas interpretações do significado dos eventos. Assim a narrativa envolve uma sequência de eventos e uma selecção paradigmática ou metafórica para expressar um ponto de vista particular. Os episódios das doenças sérias entre os Siona são eventos colectivos, políticos e dramáticos”²⁶.

Apesar da doença de Ricardo ter sido diagnosticada pelo médico como alergia, a doença é interpretada/vivida de acordo com as normas do contexto sócio-cultural sendo os sintomas físicos desvalorizados. A doença de Ricardo é explicada a partir do modelo de doença estabelecido pelas narrativas e ritos que integram a cosmologia xâmanica deste grupo que serve para explicar a realidade e também para agir.

Neste quadro de interpretação é preciso estar atento não apenas aos sinais de doença no corpo (isto é, aquilo que é visível) mas sobretudo aos que se manifestam fora do corpo constituindo-se como “pistas” para a descoberta das causas ocultas da doença que remetem para conflitos sociais.

As narrativas dos Índios Siona que estruturam a sequência típica de um episódio de doença são marcadas pelas seguintes fases: (1) A ruptura, (2) O prolongamento da crise, (3) O Rito, (4) O voo Xâmanico, (5) A revelação.

De acordo com este modelo interpretativo, as doenças revelam os dramas quotidianos daquela sociedade, projectam os receios da comunidade, os conflitos sociais existentes para as narrativas que “...são «equipamentos para viver» no sentido de Burke (1964). Fazem parte da construção da experiência da doença, apresentando situações típicas de doenças e fornecendo estratégias para a sua resolução.”²⁷

²⁵ LANGDON, Jean E, 2001:247;

²⁶ LANGDON, Jean E, 2001:249

²⁷ LANGDON, Jean E, 2001:258;

Os dados que procurámos sistematizar evidenciam como independentemente do espaço e do tempo a doença é uma construção cultural. Os testemunhos que recolhemos no terreno narram a experiência de quem lida quotidianamente com a dor e a doença e evidenciam como afirma Gonçalves que “ (...) a saúde, a doença e os processos de cura são construções sociais resultantes de um processo complexo que integra factores biológicos, socio-económicos, culturais, psicossociais e religiosos, que permeiam o contexto da história de vida das pessoas e exercem marcada influência nas suas atitudes face à doença e aos processos de cura.²⁸”

Talvez esteja aqui a chave para explicar a diferença de atitude face à doença entre os próprios bailarinos, pois enquanto para uns “...*Dançar com dor faz parte de ser-se Bailarino. Aprende-se a viver com isso. São dores normais! (...)*” podendo afirmar-se que neste contexto em particular a percepção e a vivência da dor e da doença são construídas culturalmente, no quadro da actividade profissional, entre outros começam a surgir vozes dissonantes, vozes organizadas em movimentos sociais pela defesa de uma carreira profissional saudável, que questionam o número de horas e os métodos de trabalho, que procuram soluções de continuidade profissional em áreas afins que lhes permita continuarem a sentir-se socialmente úteis.

²⁸ GONÇALVES, Amadeu de Matos, Ibidem

1.2 Nota de Enquadramento das Doenças Profissionais em Portugal

De acordo com a legislação em vigor, nomeadamente a Lei n.º 98/2009 de 4 de Setembro que veio revogar o Decreto-Lei n.º 248/99, de 2 de Julho, são **doenças profissionais** as doenças constantes da Lista das doenças profissionais (Decreto - Regulamentar n.º 6/2001 de 5 de Maio com as alterações introduzidas pelo Decreto - Regulamentar n.º 76/2007 de 17 de Julho). São ainda (isto é, podem ser reconhecidas como tal) consideradas doenças profissionais as lesões, perturbações funcionais ou doenças não incluídas na lista, desde que sejam consequência directa da actividade exercida pelos trabalhadores e não representem normal desgaste do organismo. As denominadas “doenças ligadas ao trabalho” (surgem mais recentemente na literatura) constituem alterações da saúde em que os factores do trabalho contribuem, de alguma maneira, para o aparecimento ou agravamento de doenças ou lesões.

“ As actuais condições sociais e políticas e o nível de desenvolvimento das forças produtivas impõem (...) uma valorização da prevenção dos efeitos negativos do trabalho sobre a saúde dos trabalhadores e que, tradicionalmente, se classificam em: doenças profissionais e acidentes de trabalho; doenças relacionadas com o trabalho e doenças agravadas pelo trabalho, de acordo com o papel desempenhado pelo trabalho na história natural dessas patologias.²⁹”

De acordo com Santos e Uva³⁰ “ a valorização dos aspectos relativos à saúde dos trabalhadores em geral é o resultado de uma evolução histórica, muitas vezes contraditória, onde interferem múltiplos factores de natureza cultural, social e política que também fazem parte da história do trabalho.”

A Revolução Industrial introduz um novo modelo de organização do trabalho (maquino-factura) que sujeita os operários ao desenvolvimento do trabalho com rapidez e utilização de máquinas perigosas para atingir elevados níveis de produção sem que se equacionasse o problema da saúde dos trabalhadores.

As primeiras preocupações com a saúde e as condições de trabalho dos operários surgem nas sociedades mais desenvolvidas na esteira das ideias Liberais que tiveram a sua génese na Revolução Francesa. É nesta linha que surge em 1802, no Reino Unido, a Lei da

²⁹ SANTOS, Carlos Silva, UVA, António Sousa, *Saúde e segurança do trabalho: notas historiográficas com futuro*, Autoridade para as Condições de Trabalho, Lisboa, 2009, pág.22

³⁰ SANTOS, Carlos Silva, UVA, António Sousa, *Saúde e segurança do trabalho: notas historiográficas com futuro*, Autoridade para as Condições de Trabalho, Lisboa, 2009, pág.22.

saúde e da moral dos aprendizes. Esta Lei traduz algumas preocupações, baseadas em estudos médicos relativos às comunidades laborais, com a questão da saúde no trabalho.

Como afirmam Santos e Uva “em cada momento histórico o modelo teórico das inter – relações trabalho e saúde tem acompanhado (e integrado) as concepções dominantes do que, cronologicamente, se vai entendendo por trabalho e por saúde.”³¹

Se o modelo teórico emergente da Revolução Industrial aponta para uma relação positivista, mecanicista e espartilhada que atribui a cada factor de risco conhecido uma dada doença ou lesão corporal, o modelo decorrente do período pós Guerra (II Grande Guerra) divulgado em 1973 pela Organização Mundial de saúde – OMS – parte de uma noção positiva de saúde, encarando-a não apenas como a mera ausência de doença mas como um estado de completo conforto e bem-estar físico, mental e social.

Outro aspecto que importa aqui colocar em evidência, numa perspectiva histórica, é o facto da história dos homens estar intimamente ligada à história do trabalho e dos trabalhadores e da sua relação com a doença.

A saúde e o bem-estar do Homem apresentam-se relacionados com a possibilidade de conseguir, através do trabalho, os meios necessários à subsistência humana. O Trabalho ocupa um lugar central na vida dos homens desde os tempos mais remotos.

“Labour is the source of all wealth, the political economists assert. It is this- next to nature, which supplies it with the material that it converts into wealth. But it is even infinitely more than this. It is the prime basic condition for all human existence, and this to such an extent that, in a sense, we have to say that labour created man himself”³².

André Leroi-Gourhan³³ estudou de forma minuciosa como desde a Pré-história as sociedades humanas construíram utensílios, transformaram as matérias e criaram técnicas e tecnologias que lhes permitiram sobreviver e adaptar-se com arte e engenho.

³¹ SANTOS, Carlos Silva, UVA, António Sousa, *Saúde e segurança do trabalho: notas historiográficas com futuro*, Autoridade para as Condições de Trabalho, Lisboa, 2009, pág18

³² The Oxford Book of work, edited by Keith Thomas, Bodmin, Cornwall, 1999, pág.99

³³ LEROI-GOURHAN, André, *Evolução e Técnicas. II – O Meio e as Técnicas*, Col. Perspectivas do Homem, Edições 70, Lisboa, 1984.

De acordo com Santos e Uva³⁴ é num documento datado de 2360 a 2160 a.c. intitulado “ Sátira das profissões” que surgem as primeiras referências históricas conhecidas sobre a influência negativa do trabalho na saúde dos trabalhadores. São da mesma época as primeiras referências a algumas doenças profissionais nos mineiros das minas de ouro e prata, como é o caso da Silicose já conhecida entre os trabalhadores da construção das pirâmides.

Na Grécia antiga, “ o conhecimento dos efeitos negativos sobre a saúde decorrentes da actividade dos artesãos e mineiros gregos dos séculos V a IV a.c. fundamenta o juízo de valor atribuído a Platão de que entre o exercício duma profissão mecânica e os deveres dos cidadãos existiria uma incompatibilidade radical. Para esse e outros filósofos seus contemporâneos, a beleza do corpo e a beleza da alma deveriam caminhar necessariamente a par, e por isso, qualquer actividade que tornasse o corpo disforme tornava também a alma feia: a obscuridade da oficina e a sujidade do corpo produziriam almas contrafeitas, sem sentido de liberdade, e portanto sujeitas a outrem e que apenas se interessariam pelo ganho. A medicina hipocrática, por razões filosóficas e também de natureza política, negligenciava então uma prática médica junto dos trabalhadores, independentes ou escravos, ignorando, pois, em termos concretos as doenças profissionais.³⁵” São várias as referências históricas, em diferentes épocas aos efeitos perversos do trabalho na saúde dos trabalhadores.

“ No início dos anos 60, os mecanismos de solidariedade social em nada se assemelhavam aos da actualidade. Os laços pessoais ou familiares e as redes de convívio e de entreajuda próprias de pequenos centros urbanos e de meios rurais deram lugar a uma extensa rede de solidariedades, onde todos os cidadãos são intervenientes sem se conhecerem. Contudo, já nessa altura existiam mecanismos de protecção social, embora não os pudéssemos comparar com um sistema de segurança social nos moldes actuais. Em rigor, remonta ao período entre as duas guerras a criação do primeiro sistema de protecção social, sobretudo dos trabalhadores³⁶.”

³⁴ SANTOS, Carlos Silva, UVA, António Sousa, *Saúde e segurança do trabalho: notas historiográficas com futuro*, Autoridade para as Condições de Trabalho, Lisboa, 2009.

³⁵ SANTOS, Carlos Silva, UVA, António Sousa, *Saúde e segurança do trabalho: notas historiográficas com futuro*, Autoridade para as Condições de Trabalho, Lisboa, 2009, pág.29

³⁶ ROSA, M.^a João Valente e CHITAS, Paulo, *Portugal: Os Números*, Col.Ensaio da Fundação, Fundação Francisco Manuel dos Santos, Relógio D'Água Editores, Lisboa, Junho de 2010, pág.52.

No nosso país, a doença profissional foi percepcionada nos anos 30 do século XX, quando um rastreio rádio – fotográfico levado a cabo pelos Serviços do Ministério da Saúde e Assistência em 54 minas revelou que em 14.835 mineiros, a percentagem de silicóticos oscilava entre 0,44% e mais de 30% do pessoal de cada mina.

No início da década de 60 estimava-se que cerca de 75 000 indivíduos, tinham contacto com ambiente de poeiras no local de trabalho, estavam sujeitos a contrair silicose³⁷. Sendo a silicose uma enfermidade de extrema gravidade, quer do ponto de vista da saúde, quer do ponto de vista social, tornou-se imperativo iniciar a sua prevenção médica. É no âmbito deste quadro negro da realidade nacional que se procedeu em 1962 à criação de uma instituição específica para “reparar” os malefícios causados pela actividade profissional.

A primeira protecção à doença profissional é consignada em 1919 pelo Decreto n.º 5637 que alarga a todos os trabalhadores por conta de outrem o “seguro social voluntário”. Em 1932 o Decreto-Lei n.º 21978 veio estabelecer que doenças profissionais eram as que se encontravam plasmadas na Convenção de Genebra n.º 18 da Organização Internacional do Trabalho – OIT – de 1925.

A protecção dos trabalhadores vítimas de doenças profissionais começou por ser regulada em conjunto com a dos Acidentes de Trabalho, através da Lei n.º 1942, de 27 de Julho de 1936 que inclui a primeira Lista das Doenças profissionais, na altura com apenas sete entidades nosológicas/grupos de patologias: intoxicações pelo Chumbo (I), pelo Mercúrio (II), por corantes e dissolventes nocivos (III), por poeiras (IV), por gases e vapores industriais (V), por raios X e substâncias radioactivas (VI) e ainda a infecção carbunculosa e as dermatoses profissionais (VII).

A partir do ano de 1958 dá-se início a um ciclo de normas regulamentares relacionadas com a saúde dos trabalhadores e que reflectem as preocupações das forças

³⁷ Trata-se de uma fibrose pulmonar consecutiva à inalação de poeiras contendo sílica livre (quartzo, tridimite ou cristobalite) diagnosticada através de radiografia. É uma doença, em geral, progressiva mesmo que se retire o trabalhador do ambiente empoeirado. A silicose demora vários anos a aparecer, excepto nos casos de elevadas concentrações de poeiras e altos teores em quartzo em que pode aparecer ao fim de poucos anos. A silicose torna os pulmões mais susceptíveis ao ataque por outras doenças. A sílico – tuberculose é uma das suas complicações. (MACEDO, Ricardo. 1987:37)

corporativas da época face à necessidade de promover o desenvolvimento económico aliado à promoção qualitativa da mão-de-obra camponesa em processo de emigração para a Europa. Entre 1959 e 1962 são desenvolvidas campanhas nacionais de prevenção de Acidentes de Trabalho e Doenças Profissionais e em 1960 é publicada a primeira Tabela Nacional de Incapacidades. (Decreto-Lei n.º 43.189 de 23 de Setembro).

Em 1962 é criada a Caixa Nacional de Seguros de Doenças Profissionais (CNSDP), instituição de previdência social através do Decreto n.º 44 307, de 27 de Abril.

Na história da Segurança Social esta Caixa, que deu lugar ao Centro Nacional de Protecção contra os Riscos Profissionais (CNPRP) e que veio, com o PRACE a fundir-se no Instituto de Segurança Social, IP (ISS, IP) era a única entidade que detinha condições próprias para efectuar a reparação clínica e medicamentosa, conceder prestações pecuniárias (pensões) e em espécie aos indivíduos atingidos por doença profissional. A CNSDP regia-se por regulamento próprio e detinha autonomia jurídica, administrativa e financeira.

Desde a sua criação “*A Caixa da Silicose*” – a expressão era usada pelos antigos pensionistas e evidencia a importância desta doença, num dado momento da história dos homens, em particular dos mineiros – sofreu muitas alterações. Essas alterações acompanharam, também a evolução da vida socio-económica do país.

Na década de 60 o âmbito da instituição era limitado às actividades relacionadas com a exploração de Minas e Pedreiras, Construção de Barragens e Indústrias Cerâmica e Vidreira. As doenças profissionais reportadas eram, essencialmente do foro respiratório. A Direcção da então CNSDP considerou ser importante a criação de um serviço que permitisse avaliar e prevenir os riscos de doença profissional, numa perspectiva de gestão do fenómeno. Surgiu assim o Laboratório de Análise de Poeiras (LAP) que avaliava o risco de pneumatoses nos locais de trabalho. À época existia uma taxa de contribuição das empresas agravada ou despenalizada em função das acções de controlo dos riscos (prevenção) promovidas pelas empresas cuja eficiência era avaliada pelo LAP.

Em 1972, por disposição legal, foi alargado o âmbito da CNSDP às empresas cuja actividade se relacionava com as indústrias química, farmacêutica e gráfica pois já tinham então surgido casos de dermatoses de origem profissional.

Após 1974, a modernização do país, a emergência de novos contextos laborais, a adesão à Comunidade Europeia em 1986 e a evolução das formas de trabalho, os novos gestos técnicos de carácter repetitivo são cada vez mais complexos e acarretam novos riscos profissionais, logo novas doenças profissionais.

O perfil do doente profissional tipo³⁸, tem vindo a conhecer alterações ao longo do tempo, sendo que essas alterações acompanham as mudanças dos contextos, métodos e formas de organização do trabalho.

Assim, em 1974 o perfil do doente profissional tipo correspondia a indivíduo do sexo masculino, com idade compreendida entre os 45 e os 50 anos de idade, trabalhador no sector da Indústria Extractiva (Minas) e sofria de silicose. Três décadas mais tarde, em 2004, o perfil tipo mudou bastante e corresponde a indivíduo do sexo feminino, com idade compreendida entre os 45-49 anos de idade, residente no distrito de Setúbal, trabalhador do sector da Indústria transformadora e a sofrer de doença músculo-esquelética.

Portugal tem vindo a acompanhar a tendência europeia neste domínio, nomeadamente no que concerne ao crescimento do n.º de doenças classificadas como músculo-esqueléticas que têm elevada incidência entre os bailarinos. “As «Lesões Músculo-Esqueléticas Ligadas ao Trabalho» (LMELT), abrangem um conjunto de doenças que afectam músculos, tendões, nervos e articulações dos membros superiores, dos membros inferiores e coluna vertebral e que têm relação com as exigências da actividade do trabalho, do ambiente físico e da organização do trabalho³⁹.” Nos últimos anos, em Portugal 70% das doenças profissionais certificadas, são doenças músculo-esqueléticas.

Como afirmam Santos e Uva “ A prevenção dos riscos profissionais exige a definição de políticas, a coordenação e a avaliação de resultados da competência dos Ministérios responsáveis pelas áreas das condições de trabalho e da saúde, coadjuvados por uma estruturada e institucionalizada participação dos parceiros sociais através do Conselho Permanente de Concertação Social, do Instituto de SHST e do Conselho Nacional de Higiene e Segurança do Trabalho. Cabe ao Estado promover o desenvolvimento de uma rede nacional de serviços próprios para a prevenção dos riscos profissionais e o empregador é obrigado a assegurar aos trabalhadores condições de Segurança, Higiene e Saúde em todos os aspectos relacionados com o trabalho. Inclui-se entre os deveres do

³⁸ O Perfil Tipo é obtido através das variáveis estatísticas que apresentam frequência mais elevada.

³⁹ In: CASTRO, M., MOREIRA, S., SANTOS, C., *Doenças Profissionais na Região de Lisboa e Vale do Tejo em 2003*, CRSP de Lisboa e Vale do Tejo, Ministério da Saúde, Lisboa, 2004, p.24.

empregador a garantia da informação, formação e consulta dos trabalhadores e dos seus representantes para o que deve organizar as actividades de SHST'. «⁴⁰

Na prática verificamos que a articulação entre as entidades com responsabilidades neste domínio (ACT, CNPRP do ISS, IP, DGS entre outras) é praticamente inexistente, que a nova legislação publicada no âmbito do regime de protecção na eventualidade Doença Profissional não procede à regulamentação de aspectos fundamentais da protecção e que preconiza medidas que face ao actual contexto institucional são impraticáveis por falta de meios.

Acresce que no processo de integração do CNPRP no ISS, IP não foram, até à data, criadas condições para a especificidade deste regime que, face ao contexto actual institucional, tem diminuído a sua capacidade de resposta ao cidadão.

⁴⁰ SANTOS, Carlos Silva, UVA, António Sousa, *Saúde e segurança do trabalho: notas historiográficas com futuro*, Autoridade para as Condições de Trabalho, Lisboa, 2009, pág.113.

1.2.1 Dados Estatísticos de Doenças Profissionais em Portugal

Compete ao Centro Nacional de Protecção Contra os Riscos Profissionais do Instituto de Segurança Social, IP, no quadro das competências delegadas a nível do Sistema Estatístico Nacional, “produzir” estatísticas de doenças profissionais. Compete ao Instituto de Informática, IP do Ministério do Trabalho e Solidariedade Social divulgar as mesmas, nomeadamente no site da Segurança Social.

O horizonte temporal aqui analisado respeita aos dados disponibilizados no site, sendo os dados do ano de 2006 os mais actuais. Foi solicitada autorização ao Conselho Directivo do Instituto de Segurança Social, IP para consultar os Relatórios de Dados Estatísticos de Doenças Profissionais dos anos de 2007 e 2008 de forma a ampliarmos a visão deste fenómeno, mas não obtivemos qualquer resposta.

Em Portugal, apesar de serem produzidas estatísticas sobre este fenómeno (produção essa que segue a metodologia do Projecto EODS – European Occupational Statistics Diseases – do EUROSTAT⁴¹) o acesso a este tipo de informação, que se configura de interesse para diversos actores no plano social, é complexo sendo que as séries disponibilizadas no site nem sempre estão actualizadas anualmente, como é o caso para 2007 e 2008. A este aspecto acresce a falta de transparência de entidades públicas como a Caixa Geral de Aposentações que não informa das doenças profissionais existentes no sector da Administração Pública.

⁴¹ O Projecto piloto EODS/2001 (European Occupational Diseases Statistics) do Eurostat, inscreve-se no âmbito do art.º137.º (ex-art.º111ºA) do Tratado CE e da Resolução do Conselho de 27 de Março de 1995 que convidou a Comissão a elaborar os trabalhos necessários tendo em vista a harmonização das estatísticas dos acidentes de trabalho e melhorar os dados disponíveis relativos às doenças profissionais. Considerando que a área da saúde e segurança no trabalho é uma questão de importância estratégica ao nível da política social da União Europeia para a próxima década, a informação estatística configura-se da maior importância para efeitos de diagnóstico, controlo, definição e avaliação de políticas de prevenção. Para o efeito foi especificada e implementada uma metodologia, aprovada pelos estados membros que se encontra publicada no Eurostat Working Papers – Population and social conditions 3/2000/E/n.º19.

Para uma melhor leitura dos dados aqui vertidos, procedemos à definição da **Meta informação** (esta encontra-se parcialmente definida no site da Segurança Social, no entanto sentimos necessidade de aprofundar os conceitos) em uso indicando as suas fontes.

Doença Profissional

Doenças Profissionais são as doenças constantes da Lista das Doenças Profissionais bem como as lesões, perturbações funcionais ou doenças, não incluídas na Lista, desde que sejam consequência necessária e directa da actividade exercida pelos trabalhadores e não representem normal desgaste do organismo.

Fonte: Lista das Doenças Profissionais (Decreto - regulamentar n.º 76/2007, de 17 de Julho)

Decreto – Lei n.º 248/99, de 2 Julho e Lei n.º 98/2009 de 4 de Setembro.

Factor de Risco ou Agente Causal

Factor de Risco é o factor ao qual se esteve exposto e que constitui o agente causador da Doença Profissional.

Fonte: Lista das Doenças Profissionais (Decreto - regulamentar n.º 76/2007, de 17 de Julho)

Tipo e Grau de Incapacidade

As Doenças Profissionais podem determinar Incapacidades Permanentes para o Trabalho. As Incapacidades Permanentes podem ser:
Incapacidades Permanentes Parciais (IPP)
Incapacidades Permanentes e Absolutas para o Trabalho Habitual (IPATH)
Incapacidades Permanentes e Absolutas para Todo e Qualquer Trabalho (IPATQT)
A determinação das Incapacidades é efectuada de acordo com a Tabela Nacional de Incapacidades (TNI) por AT e DP.

O Grau de Incapacidade define-se por coeficientes expressos em percentagens e determinados em função da natureza e gravidade da lesão, do estado geral do beneficiário, da sua idade e profissão, bem como da maior ou menor capacidade funcional residual para o exercício de outra profissão compatível e das demais circunstâncias que possam influir na sua capacidade de ganho, sendo expresso pela unidade quando se verifique disfunção total com IPATQT. O coeficiente de Incapacidade é fixado por aplicação das regras da TNI.

Fonte: Decreto – Lei n.º 248/99, de 2 Julho, Lei n.º 98/2009 de 4 de Setembro e Decreto – Lei n.º 352/07 de 23 de Outubro

Doença Profissional Com Incapacidade (DPCI)

A certificação das Doenças Profissionais abrange o diagnóstico da doença, a sua caracterização como doença profissional e a graduação da incapacidade.

As doenças profissionais podem determinar incapacidades temporárias ou permanentes para o trabalho.

As incapacidades temporárias podem ser parciais (ITP) ou absolutas (ITA).

As incapacidades permanentes podem ser parciais, absolutas para o trabalho habitual e absolutas para todo e qualquer trabalho.

Fonte: Decreto – Lei n.º 248/99, de 2 Julho e Lei n.º 98/2009 de 4 de Setembro.

Doença Profissional Sem Incapacidade (DPSI)

A certificação das Doenças Profissionais abrange o diagnóstico da doença, a sua caracterização como doença profissional e a graduação da incapacidade. Uma vez diagnosticada uma doença profissional esta pode iniciar-se num patamar de 0%.

Fonte: Decreto – Lei n.º 248/99, de 2 Julho e Lei n.º 98/2009 de 4 de Setembro.

Doenças Profissionais certificadas em Portugal no período 2003-2006

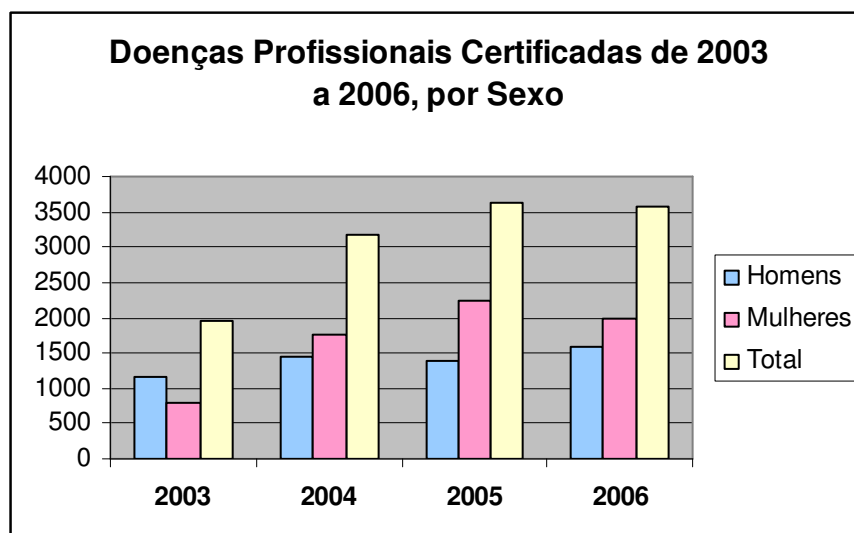
O quadro n.º 1 apresenta o n.º de casos de doença profissional certificados/reconhecidos, por sexo e ano para o período 2003 a 2006, sendo evidente o aumento de doenças profissionais em geral, bem como na população feminina em particular.

Quadro e gráfico 1:

Doenças Profissionais certificadas de 2003 a 2006, por Sexo

Ano/sexo	2003	2004	2005	2006
Homens	1161	1439	1394	1590
Mulheres	804	1749	2230	1987
Total	1965	3188	3624	3577

Fonte: Adaptado de Instituto de informática, IP / Departamento de Gestão de Informação /Dados disponíveis no site do MTSS



O quadro n.º 2 permite-nos ter uma visão sobre os agentes causais das doenças profissionais, sendo que no período de 2003 a 2006 84,48% das doenças profissionais certificadas/reconhecidas são provocadas por agentes físicos, onde estão incluídas as doenças músculo-esqueléticas e a surdez.

Quadro 2: Doenças Profissionais certificadas de 2003 a 2006, por Agente Causal

Ano/Agente Causal (ou Factor de Risco)	2003	2004	2005	2006
Agentes Químicos	10	25	12	12
Doenças do Aparelho Respiratório	254	403	257	232
Doenças Cutâneas	128	132	109	145
Doenças Provocadas por agentes Físicos	1554	2578	3176	3129
Doenças Infecciosas e Parasitárias	11	18	23	36
Outras Doenças (atípicas)	8	32	47	23
Total	1965	3188	3624	3577

Fonte: Adaptado de Instituto de informática, IP / Departamento de Gestão de Informação /Dados disponíveis no site do MTSS

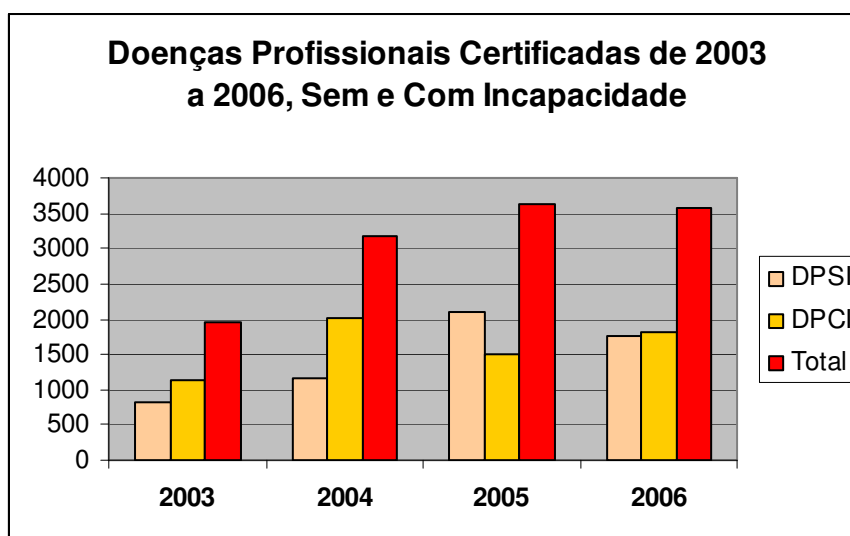
O quadro n.º 3 evidencia o n.º de doenças profissionais certificadas Com e Sem Incapacidade, verificando-se que 52,51% das doenças se apresentam incapacitantes.

Quadro 3 e gráfico 2:

Doenças Profissionais certificadas de 2003 a 2006, Sem e Com Incapacidade

Tipo de Certificação/Ano	2003	2004	2005	2006
DP Sem Incapacidade	823	1165	2110	1766
DP Com Incapacidade	1142	2023	1514	1811
Total	1965	3188	3624	3577

Fonte: Adaptado de Instituto de informática, IP / Departamento de Gestão de Informação /Dados disponíveis no site do MTSS



Os quadros n.º 4 e 5 permitem-nos um olhar mais atento ao tipo de doenças certificadas com e sem incapacidade por tipo de manifestação clínica, sendo evidente nos dados disponíveis a prevalência de doenças do foro músculo – esquelético.

Quadro 4: Doenças Profissionais certificadas de 2003 a 2006, Sem Incapacidade, Por manifestação clínica

Manifestação Clínica	2003	2004	2005	2006
Demites de contacto	5	3	11	3
Surdez	425	324	428	386
Paralisias	69	148	348	241
Tendinites, tendossinovites e outras DME's	296	662	1274	1103
Fibrose Broncopulmonar	5	3	0	0
Brucelose	6	5	11	10
Dermites traumáticas	4	0	0	0
Outras	13	20	38	23
Total	823	1165	2110	1766

Fonte: Adaptado de Instituto de informática, IP / Departamento de Gestão de Informação /Dados disponíveis no site do MTSS

Quadro 5: Doenças Profissionais certificadas de 2003 a 2006, Com Incapacidade, Por manifestação clínica

Manifestação Clínica	2003	2004	2005	2006
Asma Profissional	84	105	79	61
Conjuntivites	11	6	12	8
Dermatoses	106	127	98	136
Fibrose	131	263	151	129
Granulomatose	29	27	22	30
Surdez	226	233	200	299
Paralisias	213	453	350	437
Tendinites, tendossinovites e outras DME's	321	751	201	164
Outras	21	58	401	547
Total	1142	2023	1514	1811

Fonte: Adaptado de Instituto de informática, IP / Departamento de Gestão de Informação /Dados disponíveis no site do MTSS

As doenças músculo-esqueléticas causam elevados níveis de absentismo ao trabalho e são responsáveis pela redução da produtividade, baixo crescimento económico e diminuição da produção de riqueza. Outra preocupação a este nível, centra-se nas doenças associadas ao Stress existindo mesmo uma lista de agentes causais⁴² de doenças profissionais na qual os factores classificados como psicossociais são susceptíveis de causar doença profissional.

⁴² PASCALICCHIO, R., *Classification of the Causal Agents of the Occupational Diseases, Population and Social Conditions*, 3/2000/E/n.º18, UE, Luxembourg, 2000.

De acordo com um estudo publicado pelo Eurostat⁴³, a questão da doença profissional coloca-se nestes termos:

“Work related causality of diseases is a complex topic. (...)The concept of a work – related disease includes all cases of disease in the causation of which an occupational factor played some role. The concept of a work – aggravated disease includes all cases of disease which are made worse by work, whatever the original cause of the disease. According to the results of the UE LFS ad hoc module 1999, it is estimated that during a one year period in 1998-1999 nearly eight million people in work or having been in work in the UE were suffering from non – accidental health problems caused or made worse by their current or past employment. (...) Based on the results of the ESWC (...), 340 million days lost, was calculated for self – reported sickness absence due to non-accidental health problems caused by work in 2000.”

Na perspectiva da união europeia, a doença profissional é assumida como uma das áreas onde é necessário intervir e um fardo em termos das suas consequências para a economia dos estados membros, como já foi referido.

Os estudos e projectos conduzidos a nível do Eurostat têm como principal objectivo a obtenção de dados estatísticos harmonizados, visando conhecer e controlar uma realidade que afecta milhares de indivíduos por ano e cujo impacto nas economias nacional e europeia é analisado/percepionado a partir do absentismo gerado pela doença, da redução da produtividade e dos custos com compensações financeiras (baixas, prestações pecuniárias e em espécie, subsídios e outro tipo de benefícios sociais que variam em função dos regimes de protecção social de cada estado membro).

Trata-se, portanto de conhecer os números para desenhar políticas de actuação e prevenção neste domínio.

Esta é a visão economicista da realidade das doenças profissionais que se traduz em números, percentagens, rácios e que se visualiza em gráficos coloridos.

⁴³ EUROSTAT, *Work and Health in the EU. A Statistical Portrait. Data 1994-2002*, Theme 3, Population and Social Conditions, UE, Luxembourg, 2004.

1.4 Metodologia do Estudo

Na linha de ideias atrás referenciadas impunha-se a realização de uma **investigação no terreno, através de observação directa** e a **recolha de testemunhos orais** com os bailarinos que possuem a sua própria interpretação dos sinais do corpo, dos riscos, da percepção da doença, da dor e sofrimento ligados ao seu mundo profissional.

Como referem Marc Augé e Jean-Paul Colley⁴⁴: “ A metodologia em que a antropologia se baseia é a etnografia. Trata-se do famoso trabalho de terreno no decorrer do qual o investigador participa na vida quotidiana de uma cultura diferente (longínqua ou próxima), observa, regista, tenta captar o «ponto de vista indígena» e escreve. (...) A eficácia da investigação no terreno consiste sem dúvida menos na pesquisa consciente e activa que numa aprendizagem espontânea. Esta é a razão (...) que fez com que a arte do terreno, como por vezes é designada, não se aprenda nos livros. Quando nos encontramos imersos numa cultura diferente da nossa, ela informa-nos e forma-nos muito mais do que aquilo que a nossa memória consciente e organizada nos poderá fazer pensar. Ela reflecte-se em nós mais do que nós reflectimos sobre ela. É aquilo a que chamamos saber por familiarização ou por impregnação – um saber que aflora ao de leve a consciência, mas que se traduz numa impressão íntima de conhecimento do cenário dos acontecimentos que se desenrolam em nosso redor (...). É a lenta e paciente familiarização com o terreno que faz com que o antropólogo deixe de estar à mercê da diversidade dos fenómenos: aprende a distinguir o que é informação daquilo que não passa de ruído circunstancial. É a experiência do terreno – (...) que lhe permite não se entregar a criações arbitrárias, de não projectar numa realidade social o que ele aí deseja verificar, de não favorecer os seus interesses subjectivos ou os seus informadores privilegiados. (...)”

Tendo em conta que é nosso objectivo compreender a dimensão humana, isto é, conhecer o impacto da doença profissional na vida pessoal e social dos indivíduos, torna-se necessária a construção de fontes capazes de apreender essa dimensão.

⁴⁴ In: AUGÉ, M., COLLEYN, J.P., *A Antropologia*, Col. Perspectivas do Homem, Edições 70, Lisboa, 2005, p.p.73-74.

Georges Duby em “Para uma História das Mentalidades⁴⁵” fala-nos da atenção que deve ser dada aos “mecanismos intelectuais, os sentimentos, os comportamentos dos homens que nos precederam” (...) como sendo aspectos a considerar numa “história das mentalidades” que “ (...) passará e repassará necessariamente, como convidam os psicólogos, dos indivíduos aos grupos. Podemos então esperar dela estudos biográficos mais exactos, menos dependentes dos preconceitos dos seus autores. Mas deve sobretudo, reunindo-se à história das ciências e das técnicas, apoiá-las e enriquecê-las, e alimentar uma história social que não estará associada somente à economia, mas que se tornará mais rica e profunda.”

Nesta perspectiva das **atitudes mentais** que os indivíduos vão construindo baseados na sua interpretação dos acontecimentos, **a utilização dos métodos biográficos a partir de narrativas de vida configurou-se, a par do trabalho de terreno, como o caminho a seleccionar para compreender o contexto de vida pessoal e profissional dos bailarinos.** Devemos, no entanto estar atentos ao facto de, como refere Norbert Elias⁴⁶, “ Mesmo dentro do mesmo colectivo humano o destino das relações de duas pessoas, a sua história individual nunca é totalmente idêntico. Cada ser humano, partindo de um ponto único dentro da sua teia de relações, percorre através de uma história única um caminho ao encontro da morte. “

Nas Ciências Sociais e Humanas, em particular na Antropologia e Sociologia, as histórias de vida ganham importância como instrumento metodológico no início do séc.XX. Nos anos 20 e 30 do séc.XX, a Escola de Chicago constitui um exemplo da ampla utilização nas suas investigações das histórias de vida. Com a II Guerra Mundial este instrumento metodológico parece perder importância enquanto os métodos que assentam em abordagens quantitativas dos factos sociais ganham reconhecimento científico.

Só na década de 60 se renova a importância das histórias de vida. Erving Goffman, através do seu livro “ The Presentation of Self in Everyday Life”, contribui para lançar as bases que viriam legitimar uma espécie de ciência do singular, considerando-se que o estudo profundo de um caso singular pode traduzir mais realidades universais do que os resultados estatísticos de uma amostra de diversos casos particulares.

⁴⁵ DUBY, Georges, *Para Uma História das Mentalidades*, Col. Ideias e Factos, Terramar, Lisboa, 1999, págs. 73-74.

⁴⁶ ELIAS, Norbert, *A Sociedade dos Indivíduos*, publicações D. Quixote, Lisboa, 1993, pág.40.

Nesta linha, é importante referir o contributo dado nos EUA por Oscar Lewis com a obra – “ Os Filhos de Sanchez” – na qual descreveu a vida de uma família Mexicana a partir de biografias de alguns dos seus membros. Na Europa salienta-se o contributo de Sartre que colocou à reflexão os fundamentos epistemológicos que sustentam as histórias de vida. Sartre considera que o conhecimento e a compreensão do homem pelo homem, implicam atribuir ao sujeito um lugar central. Desde 1964 que o trabalho de Daniel Bertaux tem contribuído de forma persistente para o conhecimento e renovação das histórias de vida e do método biográfico. Para o autor que se enquadra numa corrente de Sociologia da Acção, o sujeito é visto como um “reflexo social”, e utiliza a biografia como técnica de investigação e de recolha de dados.

De acordo com Daniel Bertaux⁴⁷ as Narrativas de vida permitem sublinhar as relações sociais, os mecanismos, os processos e as lógicas que caracterizam os mundos sociais. As Narrativas de vida permitem enriquecer as observações directas. Finalmente, não poderíamos deixar de salientar os esforços de Ferraroti, sobretudo na década de 70, na demonstração da relevância de compreender a sociedade através de uma biografia.

Consideramos as narrativas de vida como “ (...) fonte de conhecimento sócio-cultural dos indivíduos, dos grupos, de comunidades, de sociedades.”⁴⁸ Trata-se de um “estilo científico-humanista de apresentação e representação das vidas (...)” pela importância da noção de intervenção de três elementos concretos: o narrador, o narratário e a escrita, nos processos de fixação da oralidade. Uma vez que se pretendem cumprir os requisitos da investigação e a construção de sentido a partir de factos temporais pessoais e de grupo, a narrativa de vida é uma biografia assistida que poderá ser tomada como um estudo de caso a partir do cruzamento de documentos.

É importante recorrer ao cruzamento ou complemento das narrativas de vida por outros níveis de conhecimento do social, nomeadamente as observações directas no terreno, as anotações no caderno de campo, as fontes impressas e os inquéritos (o 1.º foi realizado em Julho de 2007 mas face à baixa taxa de resposta, repetimo-lo em Junho de 2009). De referir que o questionário de auto-resposta (cf. anexo) – instrumento de recolha de dados – procurou compreender a frequência de ocorrência de problemas de saúde, o tipo de problemas, analisar as suas possíveis causas, o n.º de dias de trabalho perdidos e os profissionais de saúde a que os Bailarinos recorreram para efeitos de restabelecimento da

⁴⁷ In Entrevista a Daniel Bertaux – Métodos Biográficos e Antroponomia – In : CEEP, *Arquivos da Memória*, Outono-Inverno, n.º 3, 1997, p.96.

⁴⁸ CARDOSO, Teresa, DURÃO, Susana, «Os métodos Biográficos. Uma aproximação aos fundamentos da história de vida» in *Arquivos da Memória*, CEEP, n.º1, 1996, p.65.

saúde/cura. Sexo, altura, peso, n.º de anos de experiência profissional e n.º de horas de aulas e ensaios por semana foram variáveis que integraram este questionário. O questionário foi elaborado em português e inglês, visto a Companhia – termo seleccionado para designar o terreno da pesquisa – ter Bailarinos de diversas nacionalidades.

Para a construção das Narrativas biográficas as entrevistas foram gravadas e posteriormente transcritas, *ipsis verbis* na totalidade conforme anexos. O produto das transcrições foi transformado num texto etnográfico em que as temáticas recolhidas foram organizadas de acordo com os objectivos da nossa investigação, tornando-se numa fonte de conhecimento.

As entrevistas foram gravadas em Julho de 2007, durante o Trabalho de Campo realizado. Foram eliminadas repetições de palavras e as reticências assinalam pequenas interrupções no fio do discurso. Utilizámos, também o itálico para identificar a terminologia própria do universo técnico dos Bailarinos e parêntesis rectos para introduções nossas no sentido de tornar mais compreensível ao leitor o discurso. A temática das entrevistas procurou centrar-se na especificidade do quotidiano de trabalho dos Bailarinos, designadamente:

- ✓ Formas de iniciação e Aprendizagem
- ✓ Instrumentos de trabalho (corpo e técnica)
- ✓ Cuidados corporais e alimentares específicos
- ✓ Momentos marcantes da vida profissional
- ✓ Vivência das relações de trabalho e competitividade
- ✓ Problemas de saúde (risco percebido e lesões/doenças sofridas)
- ✓ Conciliação da vida pessoal e familiar com a vida profissional

É nossa convicção que só a profundidade das narrativas de vida nos podem ensinar o contexto da dor e constrangimentos pessoais, familiares e sociais da actividade dos bailarinos.

Capítulo II : O Terreno

2.1 Caracterização da Companhia

Próximo do final da temporada de Bailado em 2007⁴⁹, acompanhámos o quotidiano de trabalho dos Bailarinos de uma companhia de dança, de vocação clássica, situada no coração da cidade de Lisboa.⁵⁰ Esta Companhia – termo que seleccionámos para referir o terreno da pesquisa – foi criada por iniciativa governamental no pós 25 de Abril. A Companhia terá sido o estandarte de um país moderno e democrático e seria a marca distintiva de uma nova estética no panorama da dança, por oposição à estética

⁴⁹ Regressámos ao Terreno no dia 2 de Junho de 2009, no espaço do Teatro, onde assistimos a uma aula de preparação para os Espectáculos em exibição nessa mesma semana e repetimos os questionários.

⁵⁰ “ O palco da emergência e consolidação da dança profissional em Portugal deu-se por via da iniciativa privada (Fundação Calouste Gulbenkian) e situa-se no início dos anos 70, após várias tentativas parcelares de implantação do género que acabaram por não sobreviver ao carisma e empenho dos seus fundadores. Na verdade, só no período pós-revolucionário é que se registaram alguns estímulos importantes no sector da dança (assim como ao mundo das artes em geral), nomeadamente com a fundação da companhia Nacional de Bailado em 1977 (pelo então Secretário de Estado da Cultura, David Mourão-Ferreira). No entanto após uma breve fase de entusiasmo e de visibilidade conjuntural, seguiu-se um percurso caracterizado por uma escassez estrutural de recursos a todos os níveis, desde os financeiros (vitais para um sector eminentemente tutelado e dependente do Estado) até aos materiais (falta de palcos preparados para a prática da dança). A este cenário de dificuldades associam-se períodos prolongados de desinvestimento político que em nada contribuíram para a estabilidade institucional das companhias/grupos existentes.” In PAPPÁMIKAIL, Lia, «Ser Bailarino na Companhia Nacional de Bailado: entre a profissão e a vida» in *Trajectos*, n.º 2, Lisboa, 2003, pág. 23-24. Actualmente a CNB é gerida pela OPART. “ O Opart abrange três corpos artísticos: A Orquestra Sinfónica portuguesa e o Coro de Teatro Nacional de São Carlos (TNSB) e a Companhia Nacional de Bailado (CNB). Estamos a falar de 260 artistas e era necessário alguém com uma noção adequada de como gerir uma casa com 260 artistas. (...) Quando o Opart foi criado, em Maio de 2007, pouco mais havia do que uma missão, consagrada em decreto-lei. A partir daí, e pela primeira vez na área da gestão dos teatros nacionais ou da cultura, construiu-se um edifício organizacional com uma missão, uma visão e um conjunto de objectivos, organizados em função de uma estratégia. Em 2008, o desempenho superou em 13% os objectivos estipulados; Quanto a 2009, estamos a superar os resultados mas tudo indica que ficaremos acima dos 100% de cumprimento (...). Quando chegámos, o TNSC e a CNB actuavam basicamente em Lisboa. Nós decidimos levar o bailado, a música, a Ópera pelo País. No fundo, temos afirmado estas instituições como corpos artísticos nacionais que são. E encontramos quase sempre salas cheias. Fora de Lisboa há uma grande apetência para estes espectáculos. Por outro lado, a internacionalização: fizemos digressões a Banguécoque, a Moscovo e ao Brasil, com a CNB, e recentemente, chegámos de uma digressão muito bem sucedida à China, com a Orquestra Sinfónica Portuguesa. É importante que estes corpos artísticos se apresentem noutros contextos internacionais para divulgar o que de melhor se vai fazendo cá dentro. (...) [A indústria da Cultura] é um eixo de transformação da sociedade. E é nesse sentido que se deve orientar. Pode ser essencial para animar a retoma económica. Uma indústria cultural dinâmica cria sinergias para sectores como o turismo, o comércio, a restauração. A cultura pode criar a animação essencial para que outras estruturas beneficiem do fluxo dos espectadores gerado. É essencial à atractividade e ao desenvolvimento sustentável da cidade. Em nenhuma circunstância uma entidade pública empresarial consegue ter lucros com corpos artísticos residentes desta dimensão [260 artistas]. Mas o Opart pode ganhar alguma autonomia em relação à indemnização compensatória que recebe do Estado pela sua prestação de serviço público.” In Entrevista a Pedro Moreira – Presidente do Conselho de Administração do Opart – Organismo de Produção Artístico in *Millennium Magazine*, 03, Jan./Fev. 2010, pp. 76-79.

do Estado Novo⁵¹. A Companhia, assumiu-se como uma das "Conquistas Culturais da Revolução dos Cravos".

A sua criação foi muito importante à época, sobretudo como espaço aberto à possibilidade de inovar e experimentar, como se depreende das palavras de uma experiente Mestra de Bailado, Jacinta, nossa entrevistada:

«Eu estive fora do meu país muitos anos, trabalhei em Inglaterra, depois trabalhei em França (...) mas entretanto deu-se o 25 de Abril e eu resolvi regressar ao meu país no período pós-revolucionário, porque achei que era uma situação que eu não podia perder! Já estava fora há muitos anos e esta era uma época de um país e de uma geração que se a pessoa não vive, não fica totalmente Portuguesa! (...) E vim trabalhar para o Estado e (...) fizemos muitas aventuras revolucionárias ao nível da dança, foi muito engraçado! (...)».

Este discurso revela como a "experiência que as pessoas têm quando dançam e os discursos que elaboram sobre elas estão intimamente ligadas às formas como entendem as suas vidas, como elas se relacionam com o mundo e como criam fragmentos desse mundo."⁵²

O edifício da Companhia, situa-se num Bairro histórico da cidade, frequentado por intelectuais modernistas e esteve sempre ligado a uma Lisboa cosmopolita, com uma forte componente intelectual, liberal, e moderna. Eça de Queiroz foi um dos ilustres homens das letras que frequentou a rua, onde se encontra hoje o edifício – sede da Companhia. Trata-se de um edifício da época Pombalina, de pé direito alto, que já foi objecto de algumas obras de intervenção, e com uma vista deslumbrante sobre o casario da cidade e o rio Tejo como cenário de fundo.

⁵¹ “ Através de indicadores disponíveis, é perceptível, no período entre 1970 e 2002, que o acesso dos portugueses à cultura se alargou, nomeadamente na fruição dos equipamentos especificamente destinados a este fim, que, também, aumentam em número. Entre as várias modalidades de espectáculos públicos (...) e no que se refere aos concertos e bailado, espectáculos de menor implantação na nossa tradição, nas décadas de 70 e 80 apresentou uma importância residual, quer o número de sessões quer o de espectadores. Na década de 90, registou aumentos, em particular, no que respeita aos espectadores. Em 2002, este tipo de espectáculo captava 5,5% dos espectadores, embora o n.º de sessões não atingisse 1% do total de espectáculos “. In INE, “30 Anos de 25 de Abril Um Retrato Estatístico”, Lisboa, Publicações INE, 2004, p.p.70-71.

⁵² In Maria José Fazenda, «Corpo Naturalizado. Experiência e Discurso sobre duas formas de Dança Teatral Americanas» in VALE DE ALMEIDA, Miguel, (Coord.), *Corpo Presente. Treze Reflexões Antropológicas Sobre o Corpo*, Ed. Celta, Oeiras, 1996, p.141.

Existe uma cantina no edifício – ponto de encontro e lazer entre os Bailarinos. A ementa surpreendeu-nos diariamente, visto termos verificado não haver cuidados especiais com a alimentação o que nos levantou algumas questões do ponto de vista das práticas alimentares entre os Bailarinos que procuraremos clarificar.

Na Companhia existem quatro estúdios distintos – A, B, C e D – sendo o trabalho diário organizado em grupos que ensaiam ou têm aulas nos mesmos.

Uma das salas de aula onde realizámos Trabalho de Campo é uma sala ampla e cheia de janelas o que a torna extremamente luminosa (estúdio 1 cf. figura 1). Esta sala tem muitos espelhos nas paredes, um piano e barras amovíveis que são utilizadas para os exercícios de aquecimento que precedem as aulas.

À entrada da sala, num dos cantos, existe uma caixa com resina que é utilizada pelos Bailarinos para esfregar as sapatilhas e que tem como objectivo criar uma protecção anti derrapante. O nosso ponto de observação, quase sempre, se concretizou num plano superior, nas Galerias.

Inaquiela (com a minha explicação) a senhora respondeu-me, então "que vinhamos ali com aqui, os vossos."

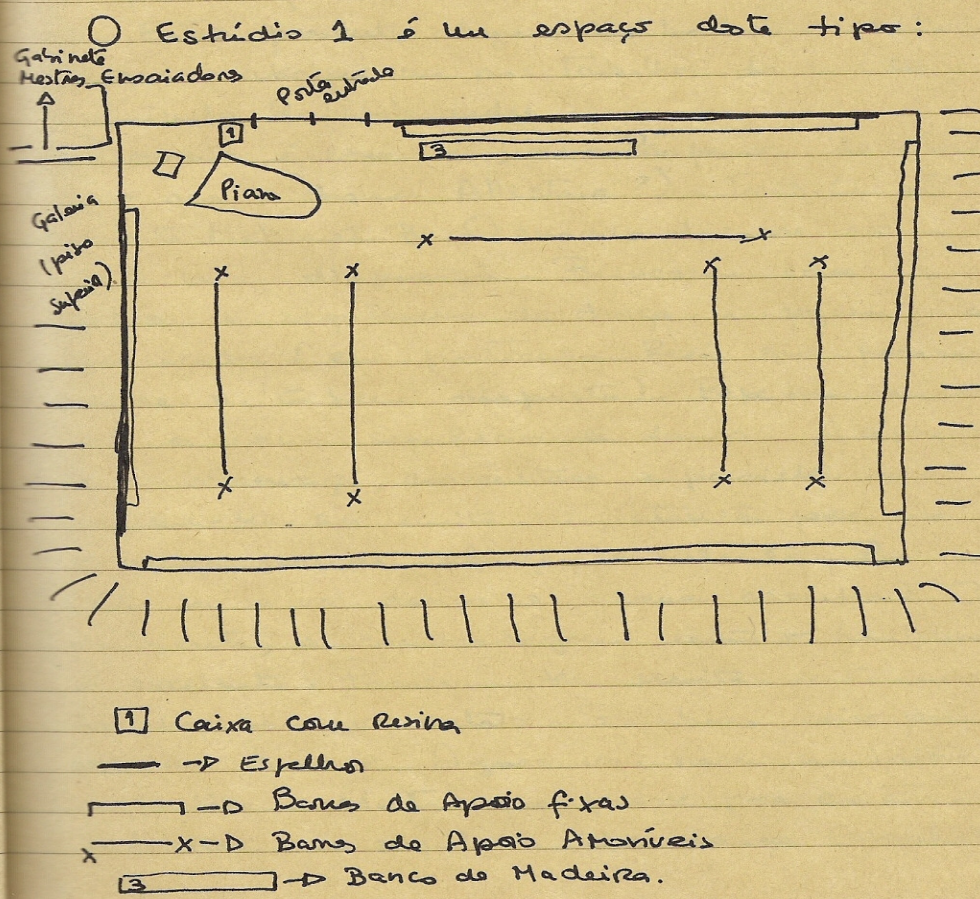


Figura 1 – Desenho do Estúdio 1 da Companhia

(recolha durante o trabalho de campo, vista de cima a partir da galeria)

Os espectáculos da Companhia realizam-se num outro espaço, um Teatro, curiosamente este localiza-se num espaço novo, símbolo da criatividade e que foi objecto de requalificação na década de 90, na zona oriental da Cidade. Os Bailarinos só se deslocam para lá cerca de um mês antes dos espectáculos para se familiarizarem com o espaço, até lá todos os ensaios são executados na sede da Companhia.

A Companhia tem cerca de setenta Bailarinos, distribuídos pelas seguintes categorias:

- ✓ Principais (12)
- ✓ Solistas (9)
- ✓ Corifeus (10)
- ✓ Corpo de Baile (36)
- ✓ Estagiários (4)

A cada categoria corresponde uma certa hierarquia de distinção profissional o que torna o ambiente de trabalho extremamente exigente e competitivo. De acordo com a informação oficial da Companhia estas quatro categorias, podem definir-se da seguinte forma:

O **Bailarino Principal** é aquele que executa essencialmente os principais papéis no repertório de uma Companhia de Bailado e pode também designar-se por primeiro Bailarino.

O **Bailarino Solista** é aquele que executa papéis de solista. O termo *solo-dancer* terá sido criado pelo Royal Danish Ballet para distinguir a mais alta categoria de Bailarinos.

O **Bailarino Corifeu** é aquele que dança no Corpo de baile mas pode também executar papéis de Solista. O termo francês *Choryphée* provém do Grego e significa líder do grupo.

A designação «Corps de ballet» referia o **Corpo de bailarinos** (Le Corps de Danseur) que faziam parte de uma Companhia de Bailado. Actualmente, designa o grupo de Bailarinos que dançam em conjunto nos Bailados de uma Companhia de dança, nomeadamente de dança Clássica. Existem ainda os **Estagiários** que poderão vir a ter a possibilidade de integrar o elenco artístico. Lia Pappámikail⁵³ em artigo citado refere o seguinte sobre as carreiras dos bailarinos:

⁵³ PAPPÁMIKAIL, Lia, «Ser Bailarino na Companhia Nacional de Bailado: entre a profissão e a vida» in *Trajectos*, n.º 2, Lisboa, 2003, pág. 36.

“ (...) No que diz respeito à estrutura das carreiras dos bailarinos profissionais inseridos em companhias de repertório, é basicamente a mesma desde o aparecimento das companhias de bailado. Ao contrário de algumas das suas congéneres de repertório contemporâneo, onde a rigidez estrutural e funcional dos recursos humanos artísticos foi há muito abandonada, o elenco da CNB é organizado numa estrutura piramidal, em que a promoção se baseia em critérios exclusivamente artísticos da inteira responsabilidade da direcção. A distribuição de bailarinos pelas categorias profissionais Principais (9), Solistas (7), Corifeus (11), Corpo de Baile (29)] ilustra precisamente a natureza da estrutura do elenco da CNB. (...)”

Existe ainda uma equipa de Staff constituída por Director Artístico, Assistente do Director Artístico, Mestres Ensaiaadores, Professores e Convidados para além do pessoal de apoio administrativo que asseguram o normal funcionamento da Companhia, enquanto organização social com uma função específica.

2.2 O Quotidiano da Companhia

“ Ainda não são dez horas da manhã mas os bailarinos vão chegando para a aula da manhã. O som do piano (...) já se faz ouvir apesar das vozes de conversas trocadas entre os presentes. Alguns executam exercícios de aquecimento, procurando esticar as pernas, arqueando e alongando o corpo. Todos trazem garrafas de água consigo e as barras amovíveis já estão colocadas na sala. (...) Hoje a aula é dada por uma Professora (...) que dá as instruções em Inglês e Francês (sobretudo em relação aos termos técnicos *séconde* ou *plié*). Verifico que estão presentes bailarinas já com alguma idade. (...)

Ouve-se tocar (reconheço o tema) *As Time Goes By* e é a esse ritmo que se vão processando os exercícios na barra. As instruções são muito rápidas e envolvem gestos de demonstração. Os Bailarinos parecem compreender com muita facilidade todos estes “códigos” (...), percebe-se que é um mecanismo interiorizado e de alguma forma [já] automatizado. Chega (...) para fazer a conferência dos bailarinos presentes e é dada ordem para uma curta pausa (não foi mais do que cinco minutos) e as barras são retiradas.

A Professora dá agora instruções para se formarem três grupos para executar a sequência de dança que demonstrou.

«1, 2, 3...preparação» e ao som do piano, inicia-se uma nova série de exercícios. Reparo que uma das bailarinas jovens (a maioria são jovens) traz uma espécie de emplastro no pescoço e que vários bailarinos vão abandonando a sala (pedindo previamente licença à Professora) por queixas musculares e dores.

Uma das bailarinas principais também está presente no estúdio, mas não participa muito. Está a exercitar-se numa barra de apoio, esticando a perna e colocando-a por cima da barra e baixando o corpo paralelamente à perna. Depois executa o mesmo exercício, mas troca de perna. A aula termina, a Professora despede-se. São agora 11.45 h e vai haver novo ensaio de “ O Lago dos Cisnes”. As Bailarinas usam agora uma saia armada de tule (tutu). Vi o Professor de ontem e sentada no banco está uma das mestras ensaiadoras que, ontem deu apoio durante o ensaio com os quatro Bailarinos principais. E eis que neste ensaio aparece o Director Artístico da

companhia (trata-se de um homem não muito alto, de meia idade e que não aparenta boa forma física, vem vestido de forma desportiva e usa ténis) – que todos cumprimentam com beijos. Entre bailarinos do sexo masculino o hábito é cumprimentarem-se com beijos. (...)

Para a sala é trazido um pequeno PC com um filme de “O Lago dos Cisnes”, o próximo espectáculo da Companhia em Portugal. Após o ensaio de diversas sequências da dança daquela peça, o Director pede às Bailarinas que venham ver o monitor do PC, pois pretende mostrar-lhes algo para que possam executar tal como no filme.

O ensaio revela sequências de dança de uma beleza extraordinária. A maioria dos Bailarinos abandona a sala, permanece uma das Bailarinas Principais que parece praticar posturas com o apoio da mestra ensaiadora, enquanto aguardam o regresso do Director ao estúdio para dirigir o ensaio. Regressou o Director, falam dos problemas da Companhia (estão previstas mudanças para breve, nomeadamente de Director Artístico e a própria Companhia foi objecto de mudanças de vária ordem por iniciativa governamental) e do facto de terem que ensaiar esta semana antes do final da temporada. Continuam a treinar novas sequências e, aos poucos, parecem melhorar bastante. Percebe-se que a persistência é uma qualidade essencial para o aperfeiçoamento técnico. O Director vai dando força e referindo que o passo que está a ser executado está, cada vez, melhor. A Bailarina, sorri. Voltam agora à observação do monitor.

É já 13,30 h mas o ensaio continua. A Bailarina exercita o movimento de rodar o corpo sobre o seu próprio eixo, em pontas, apoiada só sobre um pé (é como se fosse um peão), mas tem alguma dificuldade em concretizar correctamente esta técnica. O Director diz-lhe que o problema está na cabeça (fazendo o respectivo gesto) porque não há público e ela não está cansada...A Bailarina ri-se e vai tentar novamente, desta vez com música (foi a própria quem o pediu) mas não correu bem e voltam a trocar impressões sobre o assunto e nova repetição do movimento. Nova tentativa. O Director surpreende a Bailarina com uma pergunta. «Do you drive?» Ela diz que sim e ele então diz-lhe: «sabes que só consegues controlar o volante porque o sentes! Com este passo é a mesma coisa. Tens que sentir o que estás a fazer para controlar o movimento. Última vez! Stay Cool!». E finalmente o movimento concretizou-se na perfeição exigida.

São 14 horas e estou na cantina da Companhia. Estou sozinha. O almoço é Bacalhau à Braz com salada de Alface. (...)

O ensaio da tarde que estava programado para o estúdio 3 foi cancelado. O motivo não é conhecido. Volto então ao ensaio do estúdio 1. Estão presentes muitos dos Bailarinos que participaram nos trabalhos que acompanhei da parte da manhã.

O ensaio é agora com o mesmo Professor de ontem (...) e também está presente o Director artístico. O ensaio decorre com boa disposição. Brincam com os passos e sequências de dança e fazem poses engraçadas (...). Repetem inúmeras vezes as mesmas sequências de dança. A capacidade de observação, concentração e persistência parecem-me ser muito importantes para uma execução correcta. Chega, entretanto a Bailarina do ensaio da manhã que veio para participar também neste. Vai haver um intervalo mas esta Bailarina pediu à mestra ensaiadora que ficasse para continuar a treinar as sequências da dança Espanhola que integram O Lago dos Cisnes. As horas passam ao correr dos movimentos dos corpos. Os outros Bailarinos estão dispensados por hoje [são 16.15 h]. “

Este relato é um extracto da observação de campo realizada no dia 25 de Julho de 2007, um dia de trabalho rotineiro na Companhia.

O dia começa invariavelmente antes das 10h da manhã com os exercícios de aquecimento nas barras em que tipicamente os Bailarinos começam mais vestidos e à medida que o corpo aquece vão largando as vestes (capas, caneleiras, casacos desportivos), seguem-se as aulas ao som do piano e depois os ensaios divididos por cenas e estúdios. As pausas são curtas e por vezes até o intervalo para a refeição parece não ser respeitado por todos. Poucas foram as vezes que pudemos observar Bailarinos a almoçar na cantina da Companhia mas a Coca-Cola é seguramente a bebida mais popular entre estes profissionais. Outro aspecto que me pareceu invulgar, dado o tipo de esforço físico diário a que estão sujeitos, foi verificar que muitos dos Bailarinos sobretudo os mais jovens - são fumadores.

Muitos são os Bailarinos que, no decorrer da aula param os exercícios e abandonam a sala por sentirem dores. No grupo há uma grávida e esta efectua os mesmos exercícios que os demais Bailarinos. Também observei muitos Bailarinos a massajar os pés de outros ou a ajudarem-se mutuamente nos exercícios de aquecimento mesmo antes da chegada do Professor ao estúdio onde decorriam as aulas.

Como os Bailarinos são de diversas nacionalidades, os Professores (também eles de diferentes nacionalidades) dirigem-se aos Bailarinos em Inglês e/ou Francês.

“ (...) volto agora para um Ensaio no estúdio 2 (a assistente da Direcção veio justificar a minha presença ao Professor dizendo-lhe quem era e porque estava ali). Estavam a ensaiar uma cena (creio que a final) de “ O Lago dos Cisnes”.

que integrem o Lago dos Cisnes. Os outros bailarinos são dispensados por hoje.

lisboa e Companhia Nacional de Bailado,
25 de Julho de 2007.

Tabela de Serviço na sede da CNB

	Estúdio 1	Estúdio 2	Estúdio 3
9.30h	I. I		
10.00h	Aula	Aula	
11.15h		Grupo B	
12.00h	O Lago dos Cisnes Dança Espinhola	O Lago dos Cisnes A. Lucinda F. Bento	
12.30h	O Lago dos Cisnes 2.º Acto - 2.ª Cena 8 amigos - 16 cisnes		
13.30h			
14.30h	O Lago dos Cisnes 2.º Acto - 1.ª e 2.ª Cena Todos.		
15.00h			
15.15h	O Lago dos Cisnes (continuação do ensaio anterior)		
16.30h			

Figura 2 – Tabela de Serviço na sede da Companhia

(recolha durante o trabalho de campo)

A **Figura 2** reproduz uma Tabela de serviço e horários a praticar para um dado dia na Companhia e como se pode verificar o dia oficial de trabalho tem início às 9.30h e termina pelas 18.00 horas.

Os Bailarinos deste ensaio são alguns dos Bailarinos Principais da Companhia. (...) Para além destes e do Professor estava também uma senhora de meia-idade, uma mestra ensaiadora que controlava o som (...) e dava conselhos aos Bailarinos. Enquanto dançam e ensaiam repetem sistematicamente os mesmos passos e há uma preocupação constante em observar os seus movimentos reflectidos no espelho. Tentam ser tecnicamente perfeitos mas, por vezes, o corpo parece limitá-los.

Um dos pares de Bailarinos (...) parece estar com dificuldades num determinado passo técnico e resolvem observar num pequeno monitor de PC o passo para depois o tentarem executar. Uma das Bailarinas massaja os pés com um aparelho electrónico de laser que previne a inflamação dos tendões (repete esta operação várias vezes).

(...) Os Bailarinos trocam impressões entre si sobre os passos da Coreografia considerando que o melhor será falar com o Director artístico para alterarem um determinado passo a que chamam – transição – porque têm dificuldade em executá-lo.

O ritmo da música também os preocupa, pois agora ensaiam com uma gravação e só vão ter oportunidade de ensaiar com a orquestra a tocar ao vivo uma vez. (...) Durante os exercícios há posições em que a dor se revela. Falam da dificuldade em executar piruetas, sobretudo porque uma das Bailarinas está com alguma dificuldade em executá-las. (...) “

Este relato da observação de campo realizado em 23 de Julho de 2007 difere das aulas pois, nos ensaios o enfoque é na perfeição técnica dos movimentos, e em todos os detalhes indispensáveis à estética de uma determinada parte do Bailado que se ensaia. Há uma diferença entre a exigência não só física, como mental (em termos da concentração exigida) dos ensaios que é superior à das aulas.

Os dois relatos do trabalho de campo aqui parcialmente reproduzidos evidenciam as regularidades do quotidiano dos bailarinos que já haviam sido retratadas por Lia Pappámikail em 2000 a partir de entrevistas semidirectivas e pesquisa documental que a autora realizou para a sua dissertação de licenciatura intitulada: *Bailarinos: Profissão, Organização e Arte*. De acordo com a autora referida⁵⁴:

⁵⁴ PAPPÁMIKAIL, Lia , « Ser Bailarino na Companhia Nacional de Bailado: entre a profissão e a vida» in *Trajectos*, n.º 2, Lisboa, 2003, pág. 33.

“ A vida de uma companhia de bailado faz-se do seu trabalho de preparação diário, apesar de este ser sempre orientado para o objectivo colectivo que é levar à cena espectáculos de ballet. (...) Neste sentido, o palco apesar do seu lugar central na organização dos quotidianos, insere-se numa rotina laboral que inclui aulas, ensaios, etc.

Todas as companhias começam o seu dia com a aula, que tem como principal objectivo contribuir para a manutenção ou elevação dos padrões de excelência técnica da companhia. As aulas, de uma maneira geral, são positivamente avaliadas pelos profissionais, ao constituírem-se como espaço de realizações individuais. Por outro lado, apesar de variarem bailados, professores e estilos, os padrões de variação são sempre os mesmos, o que confere um carácter rotineiro ao quotidiano dos bailarinos. Alguns salientam mesmo o cansaço decorrente de anos e anos de aulas diárias sem interrupções.

Num outro registo, constatou-se que, ao contrário de outras expressões artísticas, como o teatro, por exemplo, a temporada de espectáculos não dispensa os profissionais dos ensaios diários. (...)”.

Quase dois anos após o primeiro contacto com o Terreno, regressámos. Desta vez a deslocação que teve lugar a 2 de Junho de 2009, faz-se para o Teatro onde os bailarinos têm as aulas e ensaios de preparação para os Espectáculos que se encontram em exibição. Esta era a oportunidade de repetir, quase em fim de temporada, o inquérito que foi realizado em Junho de 2007 e cuja taxa de resposta foi baixa. Nada parece ter mudado de há quase dois anos para cá, apesar do espaço do Teatro ser diferente.

“ Cheguei antes do início da aula e logo à entrada do Teatro reconheci alguns dos jovens bailarinos que descontraidamente fumavam, bebiam café e conversavam uns com os outros. Subo no elevador até ao piso 2 – já estão muitos bailarinos a realizar o pré-aquecimento – troco palavras com alguns e peço-lhes que respondam aos inquéritos. São 10.15 h e o professor chegou...começa a aula ao som do piano e dos exercícios nas barras amovíveis. A assistente da Direcção que me acompanhou, vem tomar nota das presenças na aula. Começam vestidos, tal como me lembrava, e à medida que o corpo aquece, vão-se libertando da roupa e limpando o suor com toalhas turcas. Concentrados os bailarinos executam a sequência de instruções ditadas pelo professor mas inesperadamente a música que agora soa, e todos sorriem, é de Parabéns!

Um dos bailarinos (do qual me encontro próxima, estou sentada no chão a um dos cantos das entradas da sala) faz anos!

No final todos batemos palmas e o Professor bem como alguns dos bailarinos vêm cumprimentar com vários beijos o aniversariante. Agora, ao som do Yellow Submarine, retiram-se as barras e continua a aula, rápida e com a execução dos movimentos que dão resposta às instruções rápidas, por vezes acompanhadas da respectiva demonstração, do professor. Observo uma bailarina cuja expressão evidencia um desconforto manifesto. Pára por instantes, vem até à porta e relaxa os pés que estão magoados o que dificulta a execução dos passos. Há garrafas de água por toda a parte e sinto que, apesar da indiferença do professor, a minha presença veio perturbar pois mesmo durante a aula – que ainda não terminou – alguns bailarinos vieram ter comigo e pediram-me para preencher o questionário. Quando explico do que se trata, ouço comentários menos agradáveis e depreciativos em relação a alguns colegas pois há entre os bailarinos quem “negue” a existência de doenças e se refira a estas situações como “os preguiçosos” ou as “doenças dos que não querem trabalhar?”.

Esta questão está longe de ser aceite, mas as doenças são reais. Agradeço a disponibilidade, forneço o stock de canetas que trazia na mala e esclareço algumas questões. Asseguro-lhes que estou por ali o tempo que for necessário. Aparece agora a Mestra Jacinta que entrevistei! Reconhecemo-nos e cumprimentamo-nos e trocamos algumas impressões. A Mestra procura um bailarino que não se apresentou à aula, diz-me que os espectáculos são 4.^a, 5.^a e 6.^a feira despede-se e vai-se embora. Continuo a conversar baixinho com alguns bailarinos que vieram para o sítio onde me encontro a observar. Alguns vêm já entregar-me os questionários. Agradeço. São 11, 30 h e a aula está dada por terminada, fico ali a distribuir e a receber inquéritos e a falar com um bailarino, já na casa dos 40 que me diz ter sido operado e estar realmente numa situação complicada porque tudo constitui um esforço mas também não pode estar de baixa porque “há os colégios dos filhos para pagar! ”.

Falo também com uma jovem bailarina que tem dúvidas sobre como responder à questão das causas das lesões, diz-me que trabalham muito, muitas horas de facto mas que isso também é necessário mesmo com dor. Pergunto-lhe se me pode dizer ou não da existência de alguma cláusula no seu contrato relativa à questão do peso...ri-se e diz-me que o peso está lá mas não com essa designação. Confirma-me que são “obrigados” a manter a aparência ou forma física com que foram seleccionados. Aos poucos todos abandonam a sala, alguns evitam-me pois não estão interessados em preencher o inquérito. Desço com

dois dos bailarinos no elevador e vou até ao piso 1, para agradecer à assistente da Direcção que me facultou a autorização para ali me deslocar e que me permitiu assistir à aula e contactar novamente com o terreno. “

Extracto das notas de campo de 2 de Junho de 2009, data em que revisei o Terreno para repetir o questionário sobre as doenças/lesões sofridas quase no final da Temporada 2008/2009.

Capítulo III: Narrativas Biográficas

Aprendizagem e Construção de Percursos Profissionais

Através de um conjunto de Narrativas Biográficas que abrange percursos profissionais e experiências de vida distintas, de Bailarinos do género feminino e masculino, de nacionalidade Portuguesa, Francesa e Espanhola e de idades que variam entre os vinte e os sessenta anos, procurámos compreender e apreender os aspectos essenciais da Profissão.

Jacinta: Mestra Ensaiadora na Companhia

A mestra ensaiadora Jacinta é natural da cidade de Lisboa, hoje com mais de 60 anos de idade fala-nos do sonho de ser bailarina pois desde pequenina que queria ser bailarina, mas naquela época era difícil sê-lo. Começou por fazer dança rítmica, não era dança clássica e como não se faziam pontas, desistiu. Ficou muito depressiva e foi depois mais tarde para uma escola de bailado clássico em Portugal. Chegou à Companhia no pós 25 de Abril, após ter estado no estrangeiro a trabalhar noutras companhias. Começou a sua carreira como Bailarina, hoje é mestra ensaiadora na Companhia.

Sobre o processo de **iniciação no Bailado e Aprendizagem, e a relação com o Corpo**, Jacinta contou-nos o seguinte:

«A minha aprendizagem clássica foi aos 14, o que é normalmente muito tarde cá em Portugal. Resultado fui mudando de professora e depois fui para fora continuar a minha aprendizagem. Mas tinha realmente uma base de dança rítmica e movimento e tudo mais. Porque comecei com uma professora [a quem] disse: Eu não faço pontas naquele sítio e quero fazer pontas!

- Ai é? Então, olha, estás aqui hoje e pumba... calcei pontas!

Não fiz nem preparação para as pontas nem nada. E doeu-me um bocadinho mas porque o físico e essa coisa... O físico era muito fácil. O corpo (...) foi muito fácil porque se o corpo tivesse sido difícil... Eu estou sempre a dizer isso porque se não fosse eu tinha-me partido toda. Era fácil e rechonchudinho (...). Sim, eu era rechonchudinha em novinha com 14, que é normal (...). É normal a pessoa ter uma adiposidadezinha, é normal aliás eu a seguir depois fui para outra professora aos 17 anos e pesava... pesava 57 quilos era boa, era

boazica, era toda recheadinha Eu fui assim um espeto até aos 13 e depois nos 13 acho que acordei um dia com mamocas e tudo a minha mãe a dar-me, põe isto e eu:

- Eu não quero soutien!

Eu era uma Maria rapaz e de repente vi-me assim.

Estou a exagerar mas pronto!

(...) Não era esquelética... Ai Jacinta tem de emagrecer e eu... emagrecer?

Porque eu para mim... na escola onde eu andava aquilo era normal, aquilo não era uma escola assim muito... e eu emagrecer?

- Sim, está gordíssima. Nunca me tinham dito aquilo.

E eu emagreci dos 57 aos 42 num ano.

Não fiquei anoréctica, mas fiquei muito perto. Mas andei muito ... ainda hoje tenho tiques, agora não. Aqueles tiques de ver a gordura. Eu pesava-me 6, 7 vezes antes de sair de casa de manhã nunca mais tive uma balança em casa nunca mais. Portanto, eu realmente... deixei de comer, eu para mim não havia... eu sabia lá fazer dieta, eu não tinha ideia, portanto emagrecer para mim, era como o cavalo do inglês como o meu pai dizia: Pareces o cavalo do inglês, cada dia estava mais bonito e mais magro e o homem dava-lhe menos de comer até que o cavalo morreu. Eu deixei, deixei de comer... não... porque eu tinha fome, mas depois a pessoa entra... porque o perigo da anorexia é esse... eu não fiquei anoréctica porque acho que não tinha o cérebro para isso porque aquilo depois... a pessoa começa mesmo em competição com... eu até costumo dizer às vezes às pessoas, aos pais... eu não digo a nenhuma adolescente:

- Estás gorda nem tens de emagrecer.

Arranjo maneiras de dizer (...) porque essas duas frases para mim são, quando são anorécticas, que já apanhámos e temos uma, não é? Nunca lhes digo, estás com bom aspecto, porque eu, quando me diziam, estás com bom aspecto... Não comia mais durante dois dias e se me diziam: Estás mais magra, eu competia ainda mais. Portanto, são duas frases que eu não uso nem estás bem nem estás mal, ignoro a situação física das anorécticas. É uma morte depois aquilo entra em competição, a própria pessoa e a sensação que se tem... eu às vezes digo que noto uma certa bi-polaridade numa anoréctica, há consciência que se está mal mas há outra consciência que não nos deixa sair dali, porque se sairmos vamos estar a tomar o contrário. Ao saber que se está mal, a hipótese é comer e

depois engorda-se, portanto há ali uma luta constante que elas sabem. Eu estava naquela, mas aquilo era uma competição para emagrecer por isso 6, 7 vezes, assim que acordava, depois do xixi, a seguir ao xixi e depois vestia e depois tirava os sapatos, uma coisa maluca, não é?

Metia uma bolacha à boca e não conseguia engolir, cuspia. Portanto, aquilo estava mesmo mal e olhava-me para o espelho e via-me maravilhosa, não me via gorda como as anorécticas, as anorécticas vêm-se gordas, eu não me via gorda, eu via-me era linda. Horrível! Que eu tenho fotografias daquela idade e era de orelhas assim, os olhos...porque tive um problema de tiróide, tinha-me esquecido desse problemazinho!

Tive um problema de tiróide nessa altura e um dia a passar na rua, e nunca me hei-de esquecer, vi-me e olhei para uma montra para ver... e vi-me na montra e “clic” e... mãe leva-me ao médico porque eu estou muito... de surpresa porque ao ver o que eu queria ver, não via, engraçado não é? (...) Já tinha 18 anos nessa altura. (...) Eu não entrei na anorexia mesmo, eu acho, porque se eu tivesse entrado na anorexia (...) não me tinha visto assim, tinha-me visto sempre mal, tinha continuado. Não perdi nunca certos [tiques] ...quer dizer, engordei como é normal mas tenho sempre cuidado com a alimentação, tenho porque tenho medo de cair... eu tenho medo, sempre toda a minha vida continuei com esse medo, menos na gravidez.»

E continua a história da **sua aprendizagem e percurso profissional que se confunde com a história da própria Companhia:**

«Fiz um cursinho e aos 22 consegui o meu primeiro contrato, o que é um bocadinho mais tarde do que aquilo que normalmente se faz, porque eu também comecei mais tarde, mas não foi assim tão mais tarde. Naquela época aos 20 anos... era sempre difícil arranjar emprego, também havia menos companhias de dança. Trabalhei em Inglaterra e depois em França numa companhia muito grande e muito conhecida e depois deu-se o 25 de Abril, estava eu em França e resolvi vir, no período pós revolucionário porque achei que era uma situação que eu não podia perder no meu país já estava fora há muitos anos e não ficava totalmente... Portuguesa porque acho que é uma época de um país e de uma geração que se uma pessoa não vive vai ficar sempre ali com uma lacuna digamos. E então vim e quis entrar na única companhia que havia de Estado porque eu queria trabalhar para o Estado e a G. para mim era uma ilha num país, não era bem um país portanto eu não ia viver... Fui para o VG e fizemos muitas aventuras revolucionárias! Aquelas aventuras todas do pós revolução acabaram por ser muito engraçadas mas como

qualquer revolução aquilo foi tudo muito engraçado, e depois [foi] rebolando, rebolando, rebolando (...).

Entretanto, em 77 começou esta companhia e eu fiz a audição e já não esperava entrar porque já tinha 29 anos já era um bocadinho velha, porque normalmente as companhias colocam... [bailarinos mais jovens] mas como era portuguesa e tal e como naquela altura também não parecia ter 29 anos. Entrei e fiz o percurso todo, mas, isto é um parêntese, tudo o que me aconteceu na vida profissional, para mim, sempre foi uma surpresa agradável porque nunca pensei aqui chegar, porque comecei tarde. Portanto, tudo o que eu conseguia... eu tive uma vivência normal, eu não tive aquela competição doentia da dança e daquilo tudo eu não tive isso graças a Deus, portanto a minha competição era comigo, a ver se eu conseguia ou não conseguia e como fui conseguindo graças ao corpo que Deus me deu e com as facilidades físicas e com muito trabalho também, porque foi preciso muito trabalho para conseguir naquela idade... Entrei.

Fiz todo o meu percurso normal aqui dentro na continuação. Não [entrei como Estagiária]. Entrámos todos no mesmo pé, era tudo igual durante uns anos, naquela altura éramos vinte e quatro e não havia hierarquias. Havia um grupo de estagiários mas eram mesmo mais novinhos e eu já tinha um percurso profissional. Depois na companhia fui bailarina, dancei, depois engravidei aos trinta e dois. Aí, deixei de dançar em palco mas comecei a dar aulas, montei bailados, comecei a fazer um bocadinho de assistência à parte de direcção artística, fazer remontagem de bailados que eu já tinha feito e dar aulas aos estagiários e gostei imenso. A minha ideia era parar de dançar a seguir a ter o meu filho e porque gostei muito daquela experiência. Entretanto éramos poucos e o meu marido também tinha pena que eu deixasse de dançar porque achava que eu depois ia dizer que era por causa da criança que eu ia deixar de dançar. Ainda dancei até aos 36, 37! Mas assim a fazer tudo ao mesmo tempo já, também dava aulas, também ensaiava.»

Sobre a **Gravidez, a forma física e a conciliação entre a vida pessoal e profissional**, Jacinta fala-nos abertamente:

«Engordei muito com a gravidez [22 Quilos]. Mas depois ao fim de 6 meses já tinha perdido 25. Não, não fiz nada, era só criança, marido, casa, trabalho, sem ajuda nenhuma, sem máquina de lavar, sem...aquilo era uma data de dificuldades normais. Aí a pessoa está noutro mundo e noutra vida não é? A pessoa parece que... Fica-se bem com tudo, eu acho que aquilo é a preparação para o que vem a seguir. E aquele sono e aquele dormir, aquilo é mesmo... É uma necessidade e um estado de espírito mesmo zen, que é para depois... mas

sempre a partir daí, sempre estive com medo de engordar, muda-se tudo ao contrário, não era medo de engordar, era medo de entrar naquele... Tenho sempre cuidado, mas não é para emagrecer, é para manter. Sei que não estou... mas isto é um bocado genético, porque a minha mãe é igual a mim. A preocupação para estar bem fisicamente... E a minha mãe era tenista e jogava e não sei quê, estar bem fisicamente, estar capaz de, ver-se.

Só tive um filho e, foi difícil conciliar tudo, porque eu não tinha muitas ajudas naquela altura, não tinha... A minha mãe vive em Cascais e eu vivo em Lisboa, não tinha... E também não ia deixar o meu filho com a minha mãe... Metia o miúdo no saco do ténis e ia jogar ténis, era assim um bocadinho...! Foi difícil nesse sentido, de organizar as coisas, fisicamente também. Não amamenteei porque não podia porque tenho um mamilo... Eu não dei porque não podia mesmo. Eu ainda andei complexada. Ai não dei leite materno! Os meus mamilos são assim, eles chamam de umbilical, é todo assim para dentro e o médico ainda me disse assim:

- Vê lá se o teu marido tira isso para fora.

- Para fora como?

- A chupar!

- Então agora vou pôr o meu marido a chupar e tudo mais e depois talvez quando o leite vier... mas não me parece porque sempre fui assim de pequenina... O leite subiu, mas eu mandei logo secar, porque o mamilo não saiu e eu ia estar ali, o quê?

- Não dava mesmo. Não dava, e também não tive problemas e o V. saiu porreirinho e a relação, aquela coisa da relação e não sei quê...

A relação entre nós os dois... A relação sempre foi fantástica e nunca tive aquela coisa das dores no peito, aquilo tudo acabou por secar, levei uma injeção, secou, passou, pronto. Não tive problemas nenhuns disso e também a nível de pós – parto ultrapassei todas essas dificuldades. Dormia pouco, muito, muito pouco, porque ele teve um parto difícil. A dilatação que acontece muito na profissão, segundo dizem, não sei porquê. Não faço dilatação e então acabaram por ter que fazer uma cesariana, quando finalmente nem as águas rebentaram, porque já estava tardio, quando as águas rebentaram já estavam sujas, já estavam pré... teve que ser cesariana assim de urgência, mas de resto foi... e então o médico dizia-me, o médico pediatra, depois dizia que esses miúdos que levam o choque grande daquela oxigenação rápida, assim do nascimento e a dificuldade que ele teve de andar lá a correr. Eu tinha contracções porque estavam induzidas mas não tinha... aquele

miúdo levou ali um bocado coiso... que era miúdos que eram muito rápidos no crescer e... não era no crescimento de altura...era no desenvolvimento. Mas dormia pouco e o médico dizia que era por isso sempre, mas comigo dormia bem, não chorava nem nada.

O meu filho andou aí anos, pela Companhia. Aliás, ele ainda é conhecido pelos técnicos. O meu filho já tem 28, vai fazer 28 em Agosto e os técnicos ainda perguntam:

- Então o lagartinho?

Porque ele é do Sporting. E eu quando andava com ele, andava, tinha que andar, levava sempre o miúdo comigo. As dificuldades depois começaram quando foi a idade escolar. Mas consegue-se, tudo se consegue. Eu acho que a gente organizando-se um bocadinho e às vezes, pronto, ficava com o meu marido também... rnhaunhau rnhaunhau...

Aquilo... Logo quando o miúdo nasceu, aquilo ficou tudo: Ohhh... aquilo ficou tudo... mas pronto depois quando havia dificuldades...

- Eu não te disse? Ai fico eu agora aqui a fazer o papel de mãe, a tomar conta do miúdo [parafraseia o marido e pai do filho]...

Mas sempre adorou o miúdo! Ainda por cima há uma mão qualquer que... sei lá se é Deus, sei lá quem é, se é o Buda, que sabe bem a criança que tem de pôr os, coitadinhos aqueles que se for um miúdo difícil...!

[A licença de maternidade] era de três meses e... Não era três meses e vai trabalhar das 7 às 18 h... Ao fim de três meses eu tinha de estar pronta para ir para casa, tinha de ser, eu entrava ao serviço não havia cá... E depois o Director dizia sempre: Ai, eu vou-te pôr uma substituta porque tu tens um filho e dava-me sempre uma substituta porque sabia que não conseguia substituir-me! Dava-me sempre uma estagiária. Foi uma época de aventura e de muito trabalho. Foi aí que eu senti pela primeira vez as minhas sequelas, digamos, as minhas doenças profissionais porque a seguir a uma gravidez a pessoa tem, fazem-se asneiras, eu acho, porque comecei muito cedo e a fazer muito, depois há aquele fenómeno de nós termos os ossos da bacia e os ligamentos todos muito abertos por causa do parto. Foi cesariana mas é igual. Ainda se fica com mais mobilidade mas é uma mobilidade... Acontecem muitas tendinites, começamos ali a jogar com o tendão. Outra coisa que me aconteceu foi as unhas dos pés encravarem-se todas, todas mas não era por causa de... é que eu estava tão fraca que a pele enfraquece, então a unha corta. A unha encravada é só isso, não é a unha é a pele, normalmente é uma falta de vitamina A...não é a

unha que cresceu mal, nem nada disso, é a pele aqui à volta que fica fraca porque nós estamos realmente com a imunidade muito em baixo depois dentro da sapatilha aquilo aperta e a unha... corta... É assim, as pontas nunca me doeram a não ser nessa altura obviamente, claro que dói não é? Eu punha o pé assim... e ao fazer isto... as dores aqui... Nem era na ponta, doía-me menos na ponta assim... do que fazer assim... [os gestos *demonstrativos* acompanham a explicação de Jacinta] Depois tive tendinites de ancas e tal e fiquei muito cansada fiquei mesmo... recuperei... isto foi, realmente, a única coisa que eu também tive assim de doença profissional e depois rupturas normais também.

Pronto, as contraturas são normais porque eu depois em certa altura eu também estava fraca [e] Isso tem a ver com o overuse e depois a gente às vezes não aquece em condições porque é o caso, aconteceu-me mais no pós parto, aconteceram-me algumas porque eu de repente tive de fazer tudo e fazia pontas e tudo e depois ia para casa e cansava-me e cozinhas e aquelas coisas todas, pronto! Estava realmente muito debilitada e às vezes ao saltar... comecei mais a ensinar... Nessa altura, que foi a minha passagem dos 30... Nessa altura, também comecei a deixar de dançar mas como dava sempre aulas, foi a altura em que eu me senti psiquicamente e fisicamente, mais cansada, mais envelhecida, mais até um pouco depressiva, que nunca fui depressiva mas mais em baixo. Na mudança dos 39 para os 40, 41, 42, Não sei explicar porquê, mas fisicamente nunca tive assim problemas. Depois, continuei sempre a dar aulas, a assistir à direcção artística comecei a ter um trabalho fisicamente intenso, de receber coreografias de coreógrafos, de ter a responsabilidade depois de pôr a coreografia em cena, também deixa de ter a responsabilidade física de dançar para ser a responsabilidade de um trabalho de toda a gente, pior mil vezes do que dançar... porque psicologicamente é muito enervante. Depois tem de se lidar com todos os problemas físicos e pessoais dos bailarinos.

Têm que se tratar os bailarinos de uma maneira nos ensaios que não pode ser a mesma maneira com que se trata no dia-a-dia porque eles nos ensaios, para mim não há mais amigos, nem menos amigos... porque é retirar o trabalho máximo de toda a gente, é uma postura diferente que cria depois uma maneira de estar na vida profissional que tem de ser mais dura, tem que ser mais exigente comigo própria e com eles. Portanto, a nossa postura tem mesmo que ser... eu agora aqui no estúdio mando portanto desculpem lá é mesmo assim... não é desculpem lá, mas é assim e tem que se ter a capacidade de... A decisão que se toma é a decisão que se toma! É de não explicar, é muito complicado não justificar o porquê das nossas acções porque não queremos, não podemos, porque se a

gente entra em justificação... aquilo é... Agora não fazes este bailado, agora não fazes aqui, fazes ali... mas porquê?

Porque eu sempre fiz aqui?

Porque agora é assim! Passas para ali...

Foi isso que também foi [desgastante]. Foi entre os meus 30 e tal 40... embora eu tenha dançado ate aos 37, a parte em que eu fui assistente de direcção artística e tudo foi nessa época e foi difícil, portanto... o meu desgaste aí era físico normal mas mental e psicologicamente foi muito forte. Custa muito começar a sentir-se odiada mesmo por pessoas de quem gostamos muito. Eu justificava-me ao princípio mas percebia que a justificação só dava mais confusão e mais embrulhanço e mais comentários e as nossas palavras são muitas vezes deturpadas e pronto a gente chega à conclusão que um lugar de chefia... nunca é fácil. Mas se se gosta do que se está a fazer, inclusive se se gosta das pessoas com quem se está a trabalhar, tem que se ser assim porque quanto mais bondoso se é, muitas vezes faz-se mal porque a verdade é única e depois quando chegar o coreógrafo tira-a na mesma e tira de certeza, portanto, será pior é melhor pôr a pessoa ali num lugar que pode fazer... do que um lugar que ela julga que pode fazer... É um critério em função do espectáculo, e que toda a gente ficará melhor se estiver a dar o seu melhor e não a partir-se aos bocados numa coisa que não pode fazer não é? Mas isto é difícil de aceitar de certa maneira para as pessoas e é difícil de... acaba-se por ser a culpada das pessoas não fazerem isto ou aquilo ou o outro. Isso a pessoa tem de encaixar, não há... olha não foi, porque olha não sei quê, porque foi isto ou porque aquilo...

E nunca aceitam, não vale a pena...

Depois, há a competição normal de querer chegar a um certo sítio, é normal, querer mais... depois há situações de directores artísticos que podem ter um gosto pessoal, eu nem digo favoritos mas podem ter um gosto pessoal...

Têm de escolher aquilo que lhes agrada mais e o que agrada mais ao coreógrafo pode muito bem ser diferente do que o bailarino acha, o outro que está ao lado poderá fazer melhor, e depois há outros que não gostam da personalidade de fulano... isso é inevitável porque o bailarino esquece-se, ele é bailarino e é ser humano, mas ele também é executante, portanto, um coreógrafo... mas o coreógrafo gosta mais dos olhos azuis, digamos... sei lá, não interessa não é? E tudo isso tem a ver com uma competição que está fora das mãos de qualquer um porque é o gosto e a escolha.

Depois há outros coreógrafos que querem que aquela pessoa vire muito bem, e aquele não vira bem, portanto se não vira bem, tem que ser outro, e pronto e eles às vezes não admitem que... há toda uma competição que quando é com eles próprios é porque eles não se apercebem...de algumas limitações e de algumas coisas, e mais tarde às vezes crescem e saem dessa e outras vezes nunca saem... Depende não é?

Depois de muitos anos, vejo que há aqueles que crescem e a gente sente-os crescer dentro da profissão e vão percebendo, ficam bem com eles próprios, dentro dos limites que a profissão lhes deu ou bem com eles próprios com a ascensão que também é difícil, é mais difícil até a responsabilidade de ser, por exemplo, uma primeira bailarina...que também tem as suas dificuldades e também é vista e criticada muito mais. Tudo isso, eles esquece. Cada um vê... Eles dizem que não, mas cada um vê ali o... [seu umbigo]. E quando a pessoa os conhece não vale a pena, é tratá-los o melhor que tudo nesse sentido, e sobretudo o que acho que é muito importante é fazê-los sentir que seja o que for que eles estejam a fazer, isso é da maior importância para o espectáculo. Se estão a fazer a massa humana ou estão a fazer o solista ou se estão a fazer... tudo faz parte do espectáculo e dar-lhes o orgulho de fazer aquilo que é as pessoas irem bem e contentes e realizadas mesmo que estejam ali quarenta a fazer a mesma coisa e sentirem que conseguiram e que foi um êxito ou quarenta ali chateados porque estão mais abaixo ou mais ao lado, ou mais atrás ou mais à frente. Isto tem tudo a ver com o clima e com as doenças que aí vêm. Isso vem também com a maneira como a gente consegue levá-los a crer nesse trabalho e motivá-los nesse trabalho e não estar frustrados porque não estão a fazer de solistas ou qualquer coisa. Tem muito a ver com a saúde do grupo em si. E se o grupo está saudável, então os indivíduos ainda ficam mais saudáveis.

É assim, a pessoa em meia hora ou menos pode estar, pode sentir-se completamente realizada numa situação e daí a bocado sentir-se totalmente frustrada porque tecnicamente não consegue fazer o que vem a seguir ou porque foi criticada... Estava a sair bem e depois o coreógrafo não gostou... Isto num espaço de tempo assim... ou pode inclusive ser num espaço de tempo grande de se estar numa altura em que a direcção gosta e a pessoa está bem e durante um ano está bem e depois vem outra direcção e... porque nós temos uma complicação muito grande na nossa profissão, mais do que qualquer outra profissão, talvez o actor mas mesmo assim o actor não é tão... porque nós somos, primeiro que tudo, somos um instrumento. Fisicamente somos um instrumento, portanto, o nosso corpo total é um instrumento. Os actores também têm um bocadinho. O nosso corpo tem de estar sempre bem afinadinho e essa afinação não é fácil porque tem de

ser diário, tem de ser...a distribuição do peso, a capacidade técnica de cada um que quando o corpo está afinado... Nós tecnicamente somos capazes de fazer aquilo que nos é pedido... é como o violino, um violino se não tem as cordas afinadas por mais que... temos de estar afinadinhos, com a madeira toda bem coiso... não podemos apanhar humidade, é como um instrumento, só que somos nós... as aulas, as correcções e tudo, temos de estar bem, temos de estar bem alimentados porque senão também não... são todas essas circunstâncias que nos levam a ter um instrumento bem afinado, isso é a primeira coisa, e por isso trabalhamos de manhã a fazer a aula...O aquecimento é uma preparação física, para se fazer mesmo, não é só aquecer o corpo, é colocar o corpo de maneira a que possa fazer tudo o que lhe é exigido.

Às vezes são exigidas coisas que não são normais, mesmo para um corpo humano, não são normais!

Depois temos que executar a técnica que nos vão dar... que são as notas musicais para nós funcionarmos dentro daquilo que nos é exigido... imagina a pauta musical... são-nos dados os passos que temos que fazer tecnicamente.

Depois vai ao ensaio, nós temos de executar aquilo que o coreógrafo nos exige tecnicamente, depois, o coreógrafo vai impor dentro do seu passo a sua percepção artística daquilo que ele quer e depois, no fim daquilo tudo temos de ser artistas. Mas não somos criadores, somos só executantes artistas, não criamos a não ser que se esteja a fazer uma coisa... Quem cria é o coreógrafo. Pode ser um qualquer coreógrafo, que digamos que é o compositor daquele bocadinho, ele pega no instrumento e diz vais fazer assim e assado e tal e tal, e executamos. Depois na execução diz, mas quero isto mais puxado, mais subido ali, mais alongado... e depois diz: Faça “arabesque”, a pessoa fica assim... e ele diz:

- Não, não, mais e a pessoa depois pode, alongar ou fazer não é?

Ou diz:

- Sê artista...

Depois tem de ver a diferença... eu não danço há vinte e tal anos... Eu tenho sessenta [à data da entrevista Jacinta ia fazer os sessenta anos de idade] ... É uma boa idade assim de um percurso... Para perceber o invólucro que nós somos, não é o invólucro é o que nós somos realmente e a carga que nos vai entrando toda a vida, dançando e depois ensinando e depois sobretudo trabalhando com outros coreógrafos e assimilando. Porque nós de facto quanto mais velhos, quando vamos no percurso da dança, assimilamos muitas

coisas e é essa a beleza de ser um instrumento físico e humano. É que um instrumento qualquer, nunca assimila, toca e acabou, mete na caixa! Mas nós vamos sendo o conteúdo de tudo o que passa por nós e por isso, em certas idades somos mais ricos no executar do que éramos ao princípio porque temos mais experiência. Eu costumo dizer que nós somos aquilo... É uma profissão que se aprende obviamente, mas depois os ensinamentos que nós recebemos, não há nada em papel, é o que recebemos dos outros. Porque nos dão as aulas, porque nos dão as coreografias, aquilo que eles nos explicam e que já receberam dos outros e a coreografia que nós aprendemos que já é centenária ou bicentenária que já passou por muitos e aquilo vai acumulando e depois nós só podemos dar aos outros. Não fica cá só... É muito satisfatório... e agora há uns meses atrás pediram-me para ir dançar, e eu disse que não, que eram malucos, mas pronto, cortando aqui... Fui fazer... um papel específico.

Adorei! Nunca pensei conseguir.

Eu disse:

- Está bem eu venho aprender mas depois ensino a alguma bailarina, porque eles queriam uma pessoa mais velha e eu faço mas... não vou fazer, mas faz porque é isso que eu quero, mas é tudo o que eu quero, mas é isso que eu quero, exactamente. Lá me parti toda, lá fiz umas coisas! Não era ballet era uma coisa moderna e tive que fazer coisas difíceis e um sentimento muito... Nunca tive tanta satisfação na minha vida toda profissional de bailarina, como me deu isto. Engraçado, porquê?

Porque me senti total e completamente à vontade, porque não tinha que provar nada a não ser ao coreógrafo, que queria e que exigia e eu quis fazer sempre melhor com o coreógrafo e não sei quê, porque eu não tinha querido... mas não tinha competições, não tinha limites... tinha toda aquela capacidade.

Ele dizia:

-Faz assim.

E eu:

- Sim.

O efeito, dizem, foi... mas podia ter sido eu, ou outra pessoa mais velha, o efeito que deu foi espectacular, dizem eles, porque eu não tive essa sensação porque não vi, mas é engraçado porque realmente isso para mim, provou que nós somos uma coisa... que vai

acumulando... e que se não se consegue isso porque há pessoas que não conseguem, porque se vive na frustração constante do dia-a-dia...

Não conseguem e eu acho que isso tem a ver com a capacidade de abertura e a partir de certa idade, entra-se na doença, ou então fica-se mesmo cheio de doenças. A doença acaba por ser uma desculpa porque nós temos aqui várias doenças de pessoas, alguns que fazem a aula, muito cheios de trapos, poucos têm quarenta anos, mas estão cheios de doenças, físicas algumas, outras mentais, porque nunca conseguiram ficar satisfeitos.

É uma obrigação vir aqui picar o ponto, eles nunca acabam uma aula a 100% e para mim isso é realmente... Ou a pessoa faz o percurso e fica bem consigo própria com todas as coisas horrorosas e boas e agradáveis e desagradáveis e aceitamos...as limitações...e não estamos a olhar para o lado a ver se fulano está a fazer melhor e competimos connosco, connosco próprios e com mais ninguém, e aquilo que nós recebemos é o que nós podemos receber, se o do lado recebe mais é melhor a gente pensar que ele é assim e eu sou assim, é aceitar aquilo que nós somos... Pois é [uma questão] de maturidade também. Há muita gente que tem, que consegue e que sabe, e que sabe que, e que consegue fazer mais e por mais tempo, faz mais porque aceita.»

No seu percurso profissional Jacinta também viveu **confrontos laborais**, nomeadamente com um dos Directores Artísticos da Companhia:

«Este senhor não me deu trabalho durante quase 6 anos, percebeu que é workaholic até dizer chega, muito difícil ao princípio e... 2, 3 meses, que andou aí, Jacinta tu vai para aí com uma depressão de porcaria e não é o teu tipo, mas... e pela vida fora, fiz imensos trabalhos no estrangeiro e aulas que ele me estava a dar e aqui em Portugal andei por escolas à procura de talentos e andei a ajudar certos miúdos fora do contexto de Lisboa porque não podem, adorei, nunca levei um tostão por isso porque eu também tinha ordenado. Lá fora, sim, lá fora pagam, mas em Portugal. Eu estou aqui, quem paga o meu ordenado é o contribuinte, não é?

Portanto, adorei e não vou nunca desistir disso porque foi uma faceta agora... Já percebi que pelo que vem aí eu vou estar cheia de trabalho até aqui [leva a mão acima da cabeça] mas disse logo isto eu não vou largar, porque foi uma coisa que me deu um prazer enorme e é aquela coisa da gente conseguir dar aquilo que ...Em qualquer profissão a gente encontra isto, mas nesta como é física, o resultado é mais físico do que noutra profissão. Hoje em dia, as pessoas já sabem não é? A pessoa tem que... se se senta assim, vai acabar

por ficar mal, se anda a olhar para os pés, também não é interessante estar sempre a ver as unhas dos pés... Há toda uma maneira de uma pessoa andar na rua, vai para a rua, anda ver gente, vê gente, vai comprar coisas, cruza-te com alguém, diz bom dia a quem quiseses, faz assim qualquer coisa. Vai ver o mar, mas fala com o próprio, naquela coisa de sair de si próprio...

Há uma característica grave que é assim: Se um bailarino for obediente toda a sua vida só... ele está a cumprir, mas não se está a realizar, mas está a cumprir e às vezes não percebe porque é que ele se realiza porque ele é assim e estupidifica-se e este trabalho pode ser estupidificante se a pessoa só cumprir, ele chega aqui de manhã vai para a aula e cumpre o horário, vai para a aula cumpre os exercícios, vai para o ensaio, cumpre, os tempos da música, a coreografia que lhe dão, as correcções que lhe dão, tudo...

Executa, faz e tal...

Vai para casa e fica frustrado se o outro ao lado estava a fazer mais dois passos que o dele e não sai deste mundo, não chega a casa e não tem outro, vive ou outra coisa ou pensar e... e tem esses picos porque pode ser um trabalho completamente chato e então veja-se o exemplo da Anita.

A Anita é uma miúda que começou aqui aos 10 anos, tem um percurso aqui dentro, sobe, sobe, sobe, sobe, a gente bem a tentou empurrar para ela ir lá para fora uns tempos, mas ela não quis. Foi pouquinho, mas é muita coisa fez um percurso muito bom, uma rapariga com muitas capacidades mentais e tudo e que tem feito. Tem os seus problemas às vezes mas eu digo: Anita estás a ficar embicada, quando ela diz:

-Ai fulana não sei quê, não estou a fazer, não sei o quê...

- Anita... vai ver se arranjas um namorado novo, vai falar com qualquer coisa, não é? Estás a entrar na...

E ela:

- Ahhhh...

Mas há aí outras que são da geração dela que estão agarradas aos xailes e andam assim, da geração dela, porque nunca foram capazes de sair dessa mini obediência só, só e embora chegassem tecnicamente a lugares altos, rapidamente... vêm em queda, portanto nós além de sermos aquele artista cumpridor é o que eu digo, no fim temos de ser artistas e se não há aquele bocadinho de artista, largam-nos da mão. Ou então, fica-se no corpo de baile e no corpo de baile, pronto, cumpres, fazes, és a vigésima quarta de... és uma de vinte

e quatro e aí... para se obter um bom trabalho tem de se lhes incutir o gozo e a satisfação de fazer uma coisa em conjunto, de sentir a importância que é para aí, porque faz diferença. Porque a massa humana que está ali toda junta faz diferença porque senão, também fica um corpo de baile assim frustrante. Tudo isso é muito difícil de conseguir... É o que eu sinto, tudo isso é muito difícil.»

Sobre as **qualidades essenciais para se ser um bom profissional do Bailado**, Jacinta não tem dúvidas:

«Há uma coisa que é muito dita e é muito certa que eu acho. Têm dois tipos de inteligência. Tem uma inteligência física, a capacidade de se perceber bem o físico e de se compreender... nessa altura, isso para mim é a coisa mais importante. É ser o mais... Não é ser uma pessoa... Isso fisicamente, e depois, ter a inteligência de saber como tem de viver e como está a viver, de não entrar naquelas coisas... isso também tem muito a ver com aquela capacidade de analisar. De analisar as situações e de perceber as situações e de... isso tem muito a ver. Portanto, um bom bailarino tem de estar bem com ele próprio, porque senão não é bom bailarino, fisicamente não vai conseguir e isso tem a ver com a inteligência da análise, desse tipo de inteligência. Não é saber fazer a conta de dividir para cima e para baixo, não! É essa capacidade, a capacidade de não ficar totalmente fechado. Também tem a ver com a inteligência, da necessidade de ver outras coisas, de se dar com outras pessoas, é que é essa necessidade que vem também de uma inteligência, absorção e de preencher os neurónios todos do cérebro e não ficar só com quatro. Porque senão fica limitado, porque nós só somos capazes porque se... olhar e ver as pessoas à nossa volta e isso também faz com que a gente se enriqueça, isso é a primeira, a primeira parte que é a mais importante de todas, acho eu. Depois tem a questão física, que tem que ter um físico que se possa adaptar à profissão que quer. Há todos os tipos de físico, há umas que já estão gordinhas demais, outros que já estão um bocadinho flácidos demais, isso às vezes vem das exigências da direcção e não tem grande importância mas o tipo de físico depende muito se o bailarino for inteligente ele é capaz de dar a volta, como se diz, em relação à técnica que lhe é exigida e saber trabalhar nisso. Se não for, magoa-se.

Para quê estar a explicar a técnica da dança, porque é muito complicado como nós conseguimos adquirir certas posições e que essas posições podem ser adquiridas numa movimentação ligada e fisicamente possível, ou podem ser adquiridas em força, e se são adquiridas em força, limitam.

Há lesões e limitam a capacidade. Se pedir a uma ginasta daquelas de aparelhos que parece que são capazes de fazer tudo, de fazer ballet, elas não conseguem porque têm uma musculatura totalmente compacta e feita para conseguirem fazer aquele tipo de coisas. Portanto, nós temos que ter uma capacidade de se conseguir tecnicamente as coisas mas com uma musculatura q.b. para fazer aquelas coisas e isto também é a tal inteligência de se conseguir perceber e tudo... também vem um bocadinho disso. Eu às vezes estou a tentar explicar a um que não consegue fazer isso, mas tens que fazer e ele é difícil, o físico já está ali compacto, um físico difícil.

Mas depois, tragicamente, alguns com esse trabalho todo, têm ali aparelhos para isto, aparelhos para aquilo. Eles têm aparelhos aí, de esticar a perna, de puxar, mas chega a cena e não conseguem.

Eu gosto é dos, pão – pão, queijo – queijo. A Anita é assim, vamos aqui ao trabalho e pronto. Eu como a minha forma de ser, também sou ser pragmática. E depois de estar e coiso, agora vamos à parte artística mas primeiro vamos resolver os exercícios...»

Sobre o **Ritmo de Trabalho diário na Companhia**, Jacinta com uma Tabela de Serviço na mão refere:

«Não há bailarino... está a ver isto? [refere-se à tabela]. Por acaso esta agora já é do final do ano...aquelas obediências que eu digo, este papel, para o bailarino, é das coisas mais importantes da vida. Eu só aprendi isto quando as comecei a fazer. A pessoa tem que organizar os três espaços do dia de cada um. Não é o dia de cada um, é o dia da companhia, mas eles acham que é o dia de cada um. Quem é que vem... quando eu digo, este bailarino, diz assim: Ah, pudera...».

Jacinta teve a amabilidade de nos ceder algumas das suas memórias descritivas sobre a construção dos Bailados em que estava, na altura, a trabalhar como mestra ensaiadora. O processo de ensino - aprendizagem, as formas de memória associadas ao mesmo, constitui um tema peculiar que por limitações de tempo e objecto não foram estudados mas que se configura de interesse. Alguns desses esquemas mentais e técnicos encontram-se no CD dos anexos deste trabalho.

Deolinda – Bailarina

Deolinda é uma Bailarina de sorriso franco, e olhos de um azul transparente, natural de Lisboa e com 33 anos é das poucas profissionais que fez estudos superiores, procurando assim uma alternativa à Dança quando o corpo começar a dar indícios de fadiga.

Desde os dois anos de idade que Deolinda se sente fascinada pelo Ballet. Conta que em vez de ver desenhos animados, «*via cassetes de Ballet completas! Sempre quis ser Bailarina.*» Começou a dançar com apenas nove anos e fez o conservatório. «*Estar num palco é...é uma sensação única, é uma coisa maravilhosas*» Na história das profissões da sua família não existem artistas, o pai é mecânico de aviões numa conhecida companhia aérea e a mãe é costureira. Começou a fazer pontas com doze anos e relembra esse momento:

«As pontas são um instrumento de trabalho (...) comecei a usá-las com doze anos, nessa altura pontas eram sinónimo de sofrimento...mas aqui não há formas de aliviar e moldar as pontas...e é preciso ter um coups de pieds para as usar.»

Do conservatório, a sua escola de origem, em 1991 saíram quarenta e cinco alunas mas só Deolinda foi seleccionada para integrar a Companhia. Cada bailarino já chega com a sua técnica, porque já vem de uma escola mas muitas vezes é entre os seus pares que encontram as metodologias adequadas para trabalhar um ou outro passo, pois trocam experiências entre si: «olha comigo resulta assim ou assado» e dessa forma cada um encontra um método próprio de trabalhar o seu corpo. «...porque cada corpo é um corpo e tem que ser trabalhado de forma diferente.»

Ao fim de quatro anos de trabalho na Companhia, Deolinda foi surpreendida por um despedimento algo invulgar, visto nunca ter recebido a carta de despedimento, o que a levou a recorrer junto do Tribunal de Trabalho. Foram três anos de inactividade em termos da Dança, que a Bailarina aproveitou da melhor forma decidindo ingressar na Faculdade. Foram tempos difíceis: «Nesse período pareceu-me que o Mundo ia acabar...não sabia o que fazer...eu tinha apenas vinte e um anos mas lá resolvi ir estudar.» Apesar do processo contencioso entre a Companhia e os bailarinos (eram mais os que se encontravam na mesma situação) ter sido longo, cerca de três anos, a decisão foi favorável. Considera que

quando voltou à Companhia, na sequência da causa ganha em Tribunal, « ...julgo que por retaliação...”para me lixarem entre aspas” não me davam trabalho...e eu vinha às aulas e trazia os livros e conclui com facilidade o 3.º ano da faculdade ! No 4.º ano já foi mais complicado conciliar o estudo com o trabalho pois nesse ano deram-me muito trabalho...e também era em termos de estudo um ano complicado com uma tese para realizar...». Mas conseguiu terminar a Licenciatura.

Casou com um colega da Companhia, massagista de profissão e é mãe de um menino com seis anos de idade. Conta-nos que durante a gravidez e no pós-parto teve cuidados com a alimentação e só não amamentou porque o bebé não se adaptou. «Quando estava grávida ainda participei em espectáculos até aos três meses e meio, mais ou menos, porque eu quis e também porque ainda não se notava a barriga!» Ainda durante a licença de parto e com a ajuda de um livro de exercícios começou a fazer exercícios não muito exigentes, até com o próprio filho, levantando braços e esticando as pernas. Teve que fazer dieta após o nascimento do seu filho pois é sempre difícil readquirir a forma física.

O regresso à Companhia na sequência do nascimento do bebé custou-lhe muito «...ter de deixar o bebé para ir em tournée...é horrível». A conciliação entre a vida pessoal e familiar é difícil mas tem conseguido, graças ao apoio da sua mãe que ajuda na educação do menino. A profissão de bailarino é mais exigente para as mulheres do que para os homens, na perspectiva de Deolinda sobretudo pela questão da Maternidade.

Para Deolinda para se ser Bailarino: «...para além de se gostar/ter paixão...tem que se sentir cá dentro [palavras acompanhadas de um gesto em direcção ao coração] não basta ter a técnica é preciso ter corpo! São precisas pernas em cruz, uns pés com coup de pied, um tronco curto, braços longos...há muitos bailarinos que se esforçam durante muitos anos e até adquirem a técnica mas não têm os requisitos em termos de corpo.» No que diz respeito à questão da Dor e das lesões dos Bailarinos, considera que: «Dançar com dor faz parte de ser-se bailarino. Aprende-se a viver com isso. São dores normais. É diferente de uma contractura que é uma dor localizada que pode demorar uma semana a passar. É precisa muita disciplina, elasticidade e força de vontade para se ser Bailarino.»

Durante o período de férias, pára mesmo e não pratica. «É mesmo necessário parar! Normalmente uma a duas semanas antes do começo da temporada, faço aulas facultativas e de Ginokinesis que são dadas por um colega nosso, mais velho, que já não dança e fez esse curso...assim o regresso torna-se mais fácil.»

Sobre as relações laborais compreende que ser Director Artístico é difícil porque não se pode ter uma relação muito próxima dos Bailarinos senão vão abusar mas também não se pode ser muito distante para não se ser visto como arrogante. «Considero muito difícil a posição do Director... por vezes...há injustiças nas escolhas dos Bailarinos para um determinado papel....».

O tempo de trabalho na Companhia está mal organizado porque há períodos em que exigem muito aos Bailarinos e outros em que nem por isso e a irregularidade na prática também é prejudicial.

Sobre o futuro, Deolinda considera que um dia (realidade não muito distante) quanto terminar a sua carreira pode fazer muitas coisas na Companhia: « ...sei costurar, gosto de maquilhar – as minhas colegas dizem que tenho imenso jeito – colocar as pestanas se muitos dos bailarinos tivessem tido uma preparação pedagógica adequada poderiam vir a tornar-se ensaiadores.» e acrescenta « Devia haver um acordo com uma Universidade para os bailarinos poderem frequentar o ramo educacional para depois estarem aptos...embora haja colegas que parecem não estar dispostos a fazer outras coisas, para além da dança e querem é a Reforma ! Eu não me vejo nesse papel...quero continuar a evoluir e no futuro até posso fazer muitas coisas para lá da Dança !».

Ramón – Um Bailarino Espanhol

Aos 30 anos e a dançar desde os 14 anos, Ramón de nacionalidade Espanhola veio trabalhar para a Companhia após várias experiências profissionais no estrangeiro. Crítica a atitude dos portugueses face à cultura pois não compreende porque razão com bilhetes a cinco euros e o público não adere aos espetáculos.

Apesar de em Espanha a idade de **aprendizagem** de Ballet entre os rapazes começar aos 8, 9 ou 10 anos, mais tarde que as raparigas, Ramón começou aos 14 anos. Sempre praticou desporto, nomeadamente Basquetebol, Futebol e Ténis. A **vocação** surgiu-lhe a partir de um exemplo na família:

“A minha irmã era bailarina e então, a força dos espetáculos, gostei do contacto com o público, gostei daquela sensação. Queria experimentar e foi isso que... [me motivou]. Eu comecei numa escola, digamos numa escola privada que não é... ia lá três vezes por semana fazer uma aula de uma hora e meia, três vezes por semana e nada mais. Mas depois fui a Londres já para uma escola...profissional, onde ficávamos das 08:30 da manhã até às 18:30 da tarde a fazer ballet! Tínhamos uma pausa para almoçar e pronto, tínhamos umas aulas que eram mais relaxadas, tinhas teatro, história da dança, então...era [interessante] ...e não estás a puxar o dia todo, mas é muito puxado.”

Ramón considera o **horário da Companhia** normal, visto tratar-se do horário de uma companhia profissional. “Das 10 da manhã às 18 da tarde, é normal. Pronto o corpo precisa de uma hora para almoçar, um hora para descansar a meio do dia, depois as pausas... desde que começamos na escola a sério, o corpo habitua-se e precisamos de [manter um dado] ritmo.... Que é pior ter pausas, é preferível ter os ensaios todos seguidos. Claro, porque assim... porque corta-se o ritmo do corpo, tens que voltar a aquecer, tens que te voltar a preparar. Nós normalmente aquecemos antes da barra. Temos de aquecer meia hora antes da barra, aquecemos os músculos para preparar o corpo para a barra que é o aquecimento da aula. E então aquecemos para antes do aquecimento. Depois já fazemos a aula. Depois, aqui, temos 15 minutos de pausa...e começamos os ensaios, que normalmente, depois de uma aula o corpo está preparado para o ensaio ou para um espetáculo. Mas se o ensaio começar mais devagar e outras coisas, depois durante o ensaio, tens de voltar a aquecer, se tens de fazer essas coisas mais puxadas.”

Ramón, explica-nos que para **aprender os passos, a coreografia**, fazem muita observação pois “...ver o vídeo pode ajudar e os ensaiadores também... pedem para

veremos... mas normalmente quando é uma criação não há vídeo, é novo. E então tudo depende do ensaiador e do coreógrafo. (...) Isto é uma remontagem [referindo-se ao trabalho que estavam a desenvolver na altura em que foi realizado o trabalho de campo na Companhia]. Nesta temporada em que nós estamos, nós fizemos em Dezembro, Janeiro e Fevereiro. Então para nós isso agora é uma questão de relembrar. Há coreógrafos que mudam. [Podem] melhorar algumas partes para melhorar. Mas por acaso agora não mudámos nada, então é mesmo só para a memória. E nesta nova temporada vamos agora fazer o espectáculo no final de Setembro. “

Durante o **período de férias**, é importante haver uma **pausa** mas, Ramón reconhece que cada pessoa tem o seu método:

“ Depende de pessoa para pessoa. Depende de cada pessoa, normalmente eu acho que a maioria da gente acha também que três semanas sem fazer nada, são boas, para o corpo, depois de uma temporada. Não estar parado aumenta a temporada. Depois de toda a temporada...três semanas é bom. Três ou quatro mais não. O corpo já... Então eu por exemplo vou [passar] quatro semanas. Temos seis semanas este ano, e depois duas semanas antes vou-me preparar para quando começar a temporada estar em forma. Não em forma, em mente, mas preparar... O corpo descansou um mês, os músculos descansaram um mês, os ligamentos... o corpo relaxa-se. Não é uma questão de engordar. Sim, começa-se a comer muito. Mas se come normal e mesmo que durante o ano, o que acontece é que os músculos se relaxam, tomam mais volume e há mais retenção de líquidos, menos esforço. Normalmente nós num dia de trabalho queimamos muitas calorias e eu normalmente bebo duas garrafas de litro e meio de água por dia. [Durante as férias não tem cuidados especiais com a alimentação] mas sabe que há pessoas que sim, porque há pessoas que quando deixam de fazer exercício têm tendência para engordar. “

Na opinião de Ramón não é **saudável [praticar ballet em casa]**.” É como se um obreiro da obra continuar a fazer trabalho em casa depois do trabalho, a gente não, tens de cortar. (...) De todas as maneiras nós dependemos muito do físico, depois de 8 horas a trabalhar o físico, o corpo tem que... e além disso se eu fosse pianista, podia tocar piano em casa mas eu não posso dançar em casa! Há bailarinos que têm. Há bailarinos... conheço bailarinos que têm barras em casa. Há muita gente aqui da companhia que faz ioga. Eu fiz mas não gostei. Não me conseguia relaxar, bem pelo contrário. Tinha tantas dores no corpo depois de trabalhar o dia inteiro e aquelas posições... não conseguia relaxar. Há muita gente que faz ioga, ginoquinésias... São exercícios. É como se [fizesses] uma barra no chão, mas sem a barra no chão. São exercícios em que não estás sujeito às barras e antes

fazes exercícios para reforçar os músculos do corpo que depois vão ajudar para a dança e depois tens pilates que é o mesmo. Pilates pode fazer com máquinas específicas para trabalhar as pernas ou tudo, costas, braços, tudo. São exercícios para coordenação e muscular. E todos ajudam para a dança e é um complemento. Então, há muita gente que depois de um dia de trabalho faz...porque é um complemento, é como se for nadar para a piscina que faz bem a todo o mundo. É o mesmo. “

Sobre a **questão da dor**, sem hesitações, Ramón diz-nos claramente que:

“ Não me lembro de dançar sem dores. Quer dizer, as dores são normais. Temos dores normais da profissão mas depois temos as lesões. As lesões são diferentes. De todas as maneiras, quando estamos... é muito físico, mesmo sem dores quando se está a dançar um solo, mesmo se comesas o solo sem dores, a metade do solo, comesas as dores. Porque os músculos estão a trabalhar e quando acabas um solo, depois tens de fazer a roda e depois continuas o bailado. Mesmo se comesares sem dores, eu não acredito que ninguém acabe um bailado sem dores. [Isto não significa ter que se ser logo objecto de medicação] porque estou a falar de dores que para nós são normais. Quando tens uma lesão então aí tens de tomar anti – inflamatórios e... depende da lesão. Há lesões que não é recomendável dançar, [mas] dancei. Porque tínhamos espectáculos importantes a fazer e pronto. Somos assim malucos. (...) Não é questão de esquecer, também se a lesão é grave e osteopata diz: Não podes dançar... Então aí a gente não dança, não estamos tão malucos! Nós às vezes continuamos a dar até ao máximo antes de parar, então comesas com uma dor, danças, depois converte-se numa lesão mas ainda consegues dançar, então continuas e só quando a lesão já é grave, então já paras, descansas, trataste e depois voltas a dançar. As lesões que nós temos são sempre de deixar até ao limite. E aprende-se a dançar com a dor. Sabes como é, não consigo fazer assim, vou tentar fazer de outra maneira. Menos aqui e mais aqui.... Porque a dança já é difícil, se ainda para mais começamos a complicar... Pelo menos os coreógrafos, os directores, sempre... Se não consegues fazer assim, ok, tenta outra maneira. “

Ao longo da sua carreira, que conta com 10 anos de Bailado profissional, Ramón já conheceu seis **Directores Artísticos** pois já passou por seis Companhias diferentes.

Explicita a relação entre Director Artístico e Bailarinos da seguinte forma:

“Cada director é diferente. Por acaso nunca tive... Só tive um director que era muito exigente, até demais. Foi quando eu comecei em Paris. Não tinha a noção do que era... Ele nunca foi bailarino, então...ele não tinha a noção que o corpo humano tem

limites. Então nós trabalhávamos o dia todo, às vezes aos domingos fazíamos um espectáculo, acabávamos à meia-noite, tínhamos um recepção com a embaixada francesa sempre e depois íamos para o hotel e às vezes às 5 da manhã acordávamos, íamos para o aeroporto, fazíamos uma viagem de avião, chegávamos ao hotel e depois tínhamos 2 espectáculos. Éramos todos muito novos, então o corpo... [ia aguentando mas havia] muita pressão psicológica também, é uma competição diária. Mas é uma competição saudável, não é uma competição tipo um concurso. Nos concursos, isso é que é competição mas numa companhia profissional eu digo que é uma competição porque o director artístico sempre vai escolher o melhor para ...aquele papel, aquele “role”, vai escolher os melhores para o 1.º cast. Então a gente tem que mostrar. Mas por isso é que é uma competição saudável e se há os ensaios e as aulas por isso é que a gente depois se ajuda. É pá não consigo fazer isto. Ah, tenta assim, comigo funciona. É saudável é uma competição boa. Obviamente também há competições dentro da companhia entre as pessoas que não é tão saudável. Mas acho que em todas as companhias são assim, e é normal é como um treino de bola. Quer estar no topo para ser ele a fazer a partida. (...).

Normalmente, o melhor é que [sobre a relação entre o Director artístico e os bailarinos] seja uma relação só profissional, porque não há que esquecer que muitos directores artísticos foram bailarinos. Então, estiveram a viver esta competição e todas as coisas que aconteceram na companhia. Então, o melhor é que seja só profissional.

Depois se além do profissional tem uma relação boa, tipo pessoal, é bom não é? Sempre ajuda. Não é... facilita. Olhe, tenho um problema aqui não consigo, ou tenho... a minha família precisa de mim este dia posso? Ou o director te pede: Preciso que faças este espectáculo, mas o sonho é que seja só profissional porque depois entram os problemas.

Os directores artísticos são humanos e podem não gostar de alguém. E então se é só profissional é melhor. O quê? Não gosta de ti, não te faz dançar e já está. Agora se entramos em coisas pessoais... “

No que diz respeito à **Hierarquia dos bailarinos** existente na Companhia, Ramón dá-nos nota de hierarquias distintas existentes noutras Companhias por onde passou:

“Quando eu estava no ballet em Londres. Para dar o exemplo de uma companhia maior. Eu estive também a trabalhar com o English National Ballet. No English National Ballet tens cinco anos de corpo de baile. Então, às vezes há oito, tipo, corpo de baile um, corpo de baile dois, essas são as diferenças. Depois já passas a corifeu, depois... Temos seis, depois temos júnior solista, depois temos solista, depois temos sénior solista. Depois

temos principal e depois sénior principal. Temos oito categorias, depende da companhia. A minha categoria é corifeu. Entrei como corifeu directamente... O corifeu é aquele pessoal que faz de solista dentro do corpo de baile. A teoria é essa. A gente aqui sobressai do corpo de baile e antes de sermos promovidos a solistas passamos por corifeu. Por acaso estou aqui há 4 anos e sempre dancei solista ou principal. Mas isso é uma questão dos contratos. Se há possibilidade de dar um contrato mais sensível em si ou não...”

Sobre a questão da **aparência/forma física do corpo**, Ramón explica-nos que:

“... Tens que ter uma aparência aceitável para uma companhia clássica para um bailado clássico, a qualquer momento pode fazer um Lago dos Cisnes ou um Quebra-Nozes e não podes chegar com o cabelo pintado de azul ou as raparigas rapadas sem cabelo. É uma companhia clássica, numa companhia contemporânea é diferente. E nem o director pode deixar que as suas bailarinas... Carlos da Costa é uma das estrelas mundiais de dança clássica e ele é cubano e é preto e na América eu sei que há bailarinas pretas também que são grandes estrelas. Mas por acaso aqui em Portugal não conheço.”

Sobre o **futuro, depois da dança** Ramón tem alguma dificuldade em equacionar o caminho a seguir:

“Se o corpo aguentar, dançar e depois eu gostava, não sei... Eu já tenho uma preparação e uma formação para ser professor. E podia deixar de dançar e dar aulas, lá em Espanha. Também tenho possibilidade de fazer um exame e ter o título de professor em França. É uma perspectiva. Se calhar acabo de dançar e não quero fazer nada que tenha a ver com a dança”.

Um **bailarino clássico para o ser deve**, “no mínimo, [fazer] tipo dois trelês ou 3 piruetas para o corpo de baile. E pronto, as linhas são importantes para a dança clássica, a capacidade de expressão, interpretação. As linhas, é quando estás a dançar, infelizmente o ballet clássico tem uns cânones. Tem o que nós dizemos “en dehors” que é a abertura das pernas. Então tens que ter o pé de uma maneira para que fique na linha do pé, da perna. (...) Há séculos que se instaurou e infelizmente temos que respeitar e tecnicamente claro, tem que estar tecnicamente depurado, conhecimento dos passos de ballet, conhecimento do repertório, para poder interpretar um papel.

Numa companhia profissional a aula é para aquecer. A aula... Quando entras numa companhia profissional, já não trabalhas... É um trabalho pessoal, que uma pessoa quer é melhorar mas os professores que dão as aulas o que fazem é dar uma aula para que a gente esteja aquecida para um espectáculo. Não é como uma escola, que um professor tem de

criar um bailarino. Então, vão rápido, é muita gente, temos de fazer muitos grupos depois e então uma hora e meia... para nós a terminologia que é utilizada pelos professores é normal... Desde que entras no primeiro dia de dança, é a mesma terminologia até ao final da vida. E a gente depois de tantos anos já de experiência... E a gente já sabe. Ok, temos de fazer o exercício aqui mudou isto, queres fazer isto e isto, mas a terminologia e o método é o mesmo. No início da aula, temos mais calor, mas começamos a aquecer e começamos a tirar...mais roupa. Depende de cada pessoa [refere-se ao uso de caneleiras], eu por acaso, depende às vezes sim, às vezes não. É uma questão de aquecer, é só para aquecer os tornozelos, os joelhos. “

Há muitos **passos que considera de difícil execução no Ballet** ” (...) e conforme os anos passam tudo se complica mais e aparecem novos passos. Porque se calhar um bailarino gira, dá um salto e todos ficam: Ah, conseguiu fazer. Então, para mim, por exemplo, um bailarino faz uma acrobacia no ar, para mim até aprender esse passo vai ser muito mais difícil do que fazer as piruetas que estou a fazer desde que comecei a dançar.

A novidade é difícil e depois, resta a tua capacidade. Por exemplo, se tens problemas para fazer piruetas, está claro que sempre vai ser uma coisa difícil, mas se tenho de escolher um passo não posso... Não posso escolher um passo difícil: Ah este tem sido mais difícil, só que se calhar para mim é difícil e para outra pessoa não é nada. O pas de deux, fazer os lifts...levantar as bailarinas, eu acho que é mais técnica do que força. Obviamente a bailarina tem que ter força. Mas pronto para uma pessoa, um bailarino normal com toda a força normal, é preciso técnica e coordenação com a bailarina para fazer os lifts. Às vezes as bailarinas menos pesadas, se elas ficam mais rígidas ou têm menos coordenação ou menos técnica ...para nós, é muito mais difícil que uma pessoa seja mais pesada mas se calhar se lança no ar mais facilmente ou a sua postura é melhor, então... É uma coordenação entre o bailarino e a bailarina.

Sobre as **diferenças de género no Ballet**, Ramón considera que:

” As variações... Por exemplo uma variação de uma rapariga, está claro que as pontas é difícil e se cansam. Os rapazes estão a saltar a variação toda, fisicamente é por isso que para os rapazes as mulheres (...), porque há bailarinas que sei que não têm, não têm a capacidade física para fazer os saltos que nós fazemos. Então, visto dessa maneira, é muito mais fácil que um homem, pegue nas pontas e que faça as pontas do que uma bailarina faça o que um homem faz, tecnicamente. E temos as ancas...de outra maneira, uma mulher está

preparada para ter filhos, então elas têm uma abertura e uma flexibilidade na zona lombar, maior do que os homens. Para muitas coisas elas podem elevar as pernas mais alto, mas há muitos homens que fazem o mesmo... mas há mulheres que fazem saltos como os homens, também, mas são muitas menos porque o homem podia... Há uma companhia de homens no ballet Trocadero que fazem pontas! E conheço ainda uma companhia de mulheres em que fazem tudo o que os homens fazem! (...) Mas é uma questão física não é uma questão de poderes fazer ou não ou... O homem tem uma força nas pernas para se levantar no ar que muitas mulheres não têm. “

Ramón, não tem filhos e a sua família vive em Espanha, de onde saiu há dois anos mas perspectiva que a **vida familiar e privada** é muito importante ” ...então a vida familiar é um bocado... as férias, e depois a vida privada, é importante ter amigos do mundo, do mundo da dança, é importante para desconectar, desligar do que fazemos durante o dia. Gosto de descansar, gosto de fazer vídeos com um companheiro que é bailarino também. Fazemos, tipo piada, tipo gato fedorento (risos)! Fazemos coisas assim, fazemos... gosto de ir ao cinema, gosto de andar, gosto de ler, gosto de ouvir música, são coisas que não têm nada a ver com nada normalmente...

Claro que para quem tem filhos” ... no princípio não, quando o bebé tem três meses tenho a certeza que as aulas e os ensaios são muito difíceis. Mas depois sim, não acho que... não é uma profissão... Ok, temos espectáculos, vamos em tournée, mas não é tipo as grandes cantoras de ópera que estão a viajar, assim todas as semanas, não é assim. Nós quase sempre temos espectáculos ao fim de semana.

Quando temos espectáculo o horário é diferente. Começamos às quatro da tarde em lugar de começar às dez da manhã, acabamos quando acaba o espectáculo. Na véspera do espectáculo ensaiamos sempre e quando há espectáculo, no dia do espectáculo, se calhar, se vou dançar um round principal, não vou ensaiar nesse dia porque vou fazer o espectáculo, e se calhar ao 2.º cast vou dançar nesse dia porque não vou dançar nessa noite. E antes do espectáculo há ensaios.”

Ramón considera que em termos **nacionais** e “depois de trabalhar noutras companhias em grandes companhias e noutras mais pequenas, inclusive em companhias só contemporâneas, eu dancei numa companhia só de contemporâneas, eu acho que o modelo português está um bocado atrás. Não acho que... não temos a preparação última para fazer os espectáculos. Aqui nesta companhia falta mais ritmo de trabalho. Temos poucos espectáculos. Quanto menos espectáculos tem, o bailarino fica mais... não tens motivação.

Não tens: Ah tens que dançar isto, então se tens poucos espectáculos a única motivação é a aula e o trabalho que podes fazer na aula, se para além disso os professores não são muito bons, então a motivação... Então é quando começa a haver problemas entre os bailarinos, quando os bailarinos não estão motivados, então começam a... a gente fica mais... Mais chatos uns com os outros. Quando há mais trabalho, isso eu reparei aqui muito e então nas companhias quando há muitos espectáculos a gente quase nunca fala das outras pessoas. Temos todos a motivação lá em cima, temos ensaios, temos que ir para lá, tornée, dançamos isto. Há mais espectáculos, então há mais gente a dançar também.

Ok, há o 1.º cast neste dia, 2.º cast este, 3.º cast outro dia, outro dia. E a gente não tem tempo de se preocupar com outras coisas. Quando há poucos espectáculos a tua motivação é mais baixa, há muito tempo para pensar, comesas a preocupar-te com o que o outro está a fazer ou o que o outro diz. Começam a haver problemas que não existem...e se há dez espectáculos, por exemplo, agora há gente nesta companhia, Portugal estão todos a dizer, para o ano temos dezoito espectáculos do Lago dos Cisnes e todas falaram como se fosse... como se dezoito espectáculos do Lago dos Cisnes... E eu começo, mas eu fiz cinquenta e dois. Eu fiz trinta Quebra-nozes e no English Nacional Ballet, eu estive lá uma semana para visitar os meus amigos eles estão a dançar Giselle e em quatro dias fizeram sete Giselle's. Eram dois por dia, dois casts diferentes e sempre a dançar. Aquilo é normal. E aqui quando fazemos dezoito em dois meses a gente toda:

- Ah! Temos dezoito vamos terminar todos mal! É sempre isto!

E há gente a dizer:

- Não, é pouco.

Aqui quando fazes dois meses de espectáculo... [já parece muito].

Acho que é uma questão cultural. Mas quando vamos dançar temos programas na companhia muito bons, de (...), que são três coreógrafos muito conhecidos e muito importantes no âmbito cultural e eu lembro-me de ter dançado em cidades como Santa Maria da Feira, Figueira da Foz, Castelo Branco, Serpa, e não ter ninguém no público. Também é verdade que me lembro de ter dançado o mesmo programa aqui em Lisboa, e ter metade da sala e depois fazemos uma “grande noite” e está cheia! Acho que aqui em Lisboa, em Portugal a gente vai ao que conhece...

Eu profissionalmente, se há uma pessoa para mim é importante. Mas é verdade que não é muito... quando comesas o espectáculo e vês a sala meio vazia... Não é uma

questão de tanto trabalho, para 100 pessoas só, é uma questão de que me dá pena que Portugal não tenha um conhecimento mais... Mas eu não me lembro, por exemplo, em Londres, o Convent Garden e toda a gente queria ir para mostrar [como tu dizes a elite] mas eu lembro-me de pagar cinco pounds, na altura, para ver o espectáculo de pé porque não tinha dinheiro para mais e não era isto assim. Estava cheio, os corredores cheios de gente em pé, porque não tinham dinheiro para pagar o “taca” e então aí ficas a pensar, porque em Londres a gente vê uma Bela Adormecida que são quatro actos em pé, porque não têm dinheiro para se sentar e aqui em Lisboa, vês o teatro meio cheio e meio vazio só porque há gente que vai mostrar as peles que compra. E eu sei por exemplo que aqui a companhia tem uns preços... Por cinco euros podemos ver um espectáculo de dança e ninguém vai.

Pierre – Um Bailarino Francês

Pierre começou a dançar aos 9 anos e só parou com mais de trinta anos de carreira quando um acidente de trabalho lhe alterou o destino profissional.

“Sinceramente não sei [porque escolhi esta profissão]... Não, a sério, não sei. Eu fui aos 9 anos, nem tinha 9, porque na altura ainda não tinha 9, aos 8 anos e meio, eu disse aos meus pais, pronto, eu vi uma fotografia de ballet no jornal e eles nem disseram... eu vi uma fotografia no jornal e disse, é isto que eu quero fazer. Nunca tinha visto dança, nunca, os meus pais não... e pronto os meus pais... a minha mãe já tinha... o meu avô era pintor, então já tinha uma abertura antes para isso.

E pronto, o meu pai ficou um bocadinho... mas como era a minha mãe que era a encarregada dos estudos e tudo isso, pronto eles foram ver o médico porque como tinha problema no intestino, má formação, para ver se isto era compatível. O médico disse: Ah isto pode fazer muito bem então inscreveram-me numa escola de dança e depois dois anos numa escola privada os professores disseram: Pronto, nós não podemos fazer mais nada ele tem que ir, se ele quer continuar, no conservatório.

E assim, pouco a pouco... Gosto muito, pronto. Porque para uma criança é um mundo... para mim, foi um mundo completamente... Mágico. Porque é o oposto da escola. Na escola era trabalhar... lá, era um alívio. Entrar, toda a gente gosta um do outro, fala-se um com o outro, há um esforço de trabalho, mas é muito mais... Eu ia à escola, mas quando estava lá de manhã, só pensava em ir ao ballet. A escola estava lá...”

O percurso profissional iniciou-se em França mas há mais de vinte anos que trabalha em Portugal, na Companhia:

“ Como cheguei aqui? Então, fiz um percurso... aos 15 anos e meio entrei na minha primeira companhia, foi em França num teatro em Montreux. Depois estive lá um ano. E depois... vim embora... em Toulouse onde também trabalhei no teatro, numa companhia de teatro em Toulouse. Depois, fui fazer uma audição para uma companhia que se ia instalar em Nancy, que foi realmente a minha primeira companhia de ballet. De ballet mesmo. Sempre ballet. Nesta companhia fazia-se ballet [clássico] mas também se fazia contemporâneo porque havia muito... era muito separado. Havia bailarinos mais dirigidos para o clássico, ballet, e outros, mais para o contemporâneo, que podia fazer contemporâneo. E pronto e fiquei lá 10 anos.

É muito tempo. E quando nasceu o nosso filho e como era uma companhia que viajava muito, decidimos sair da companhia.

E com um filho era difícil viajar. Tentámos mudar, encontrei uma companhia mais estável, que viajava mas... Podia viajar mas era uma vez ou duas por ano. Talvez não muito no estrangeiro mas mais no país o que é mais fácil. Portanto, encontrámos aqui, nós conhecíamos..., tivemos o outro [filho] aqui na companhia. E pronto, e nós como conhecíamos um professor que trabalha, que trabalhava na nossa companhia em Nancy e trabalhava também aqui, nesta companhia, e eles aqui estavam a precisar de bailarinos principais, porque havia dois bailarinos principais que se iam embora, então fizemos a audição e ficámos.”

A carreira de Pierre, com **48 anos de idade** à data da entrevista, já conta com mais de **trinta anos de experiência** e teria continuado a dançar se não tivesse tido um **acidente de trabalho que o obrigou a parar de dançar**:

“Eu fiz 30 anos de carreira há 3 anos. É bastante. Há casos de bailarinos que dançaram ainda mais longe... grandes carreiras, mas foram poucas. Normalmente, os bailarinos param entre 40, 37, 40. Há poucos que dançam até aos 45. Se eu não tivesse o acidente eu ainda estava a dançar. Já há 3 anos que não faço [participar nas aulas]. [Porque foi na altura em que] tive o acidente.

É um acidente de trabalho. Eu estava a ensaiar o Pedro e Inês. Fazia esse bailado, o Pedro e a Inês e fazia o Pedro mais velho e a criação, fui eu que criei o Pedro mais velho. No ensaio, dançava com a Ana Lacerda e ela magoou-se e teve que alterar a rapariga, que foi a Paulina e o facto de... já não tenho 20 anos e o facto de estar a ensinar, a fazer e refazer e fazer um dueto com ela quando está morta, é muito peso nas costas, muito peso nos braços. Portanto, e estava a libertá-la do chão, estava de joelhos a levantá-la e quando levantei senti o... assim... fiquei assim... depois fui fazer uns exames e ver o que estava estragado lá dentro e assim é melhor não voltar a dançar, com a idade, é melhor parar.”

Pierre é o **exemplo do profissional que se reinventou dentro da própria profissão e encontrou o seu lugar na Companhia**. Um lugar diferente mas através do qual ajuda outros bailarinos com a sua longa experiência:

“Eu venho todos os dias. Agora desde Setembro comecei um novo trabalho. Eu faço uma barra de chão para tentar reabilitar as pessoas que vêm de acidente de trabalho porque é difícil, nós sabemos os bailarinos quando se vem de um acidente de trabalho voltarem a trabalhar, porque não há um trabalho adaptado, as pessoas estão paradas.

Têm 15 dias, 3 semanas até 6 meses então começamos com as pessoas que têm dificuldade em voltar, estão paradas há 6 meses, começámos para ver o que isto dava, encontrei um trabalho, também foi uma evolução a adaptar. Ainda estou à procura do que fazer, um

jovem por exemplo, que eu estou a trabalhar agora, comecei esta semana com ele, tem um problema no joelho, portanto estou a trabalhar com essas pessoas.

Eu gosto muito de ensinar. Gosto muito deste trabalho e gosto muito de ensinar e também trabalhar, agora o trabalho no chão que eu faço também com pessoas que não tenham problemas, que queiram fazer um trabalho a mais e tenho algumas pessoas que vêm trabalhar comigo... Eu dou também aulas particulares a um rapaz, mas não é no chão, é mesmo... Eu gosto muito de ensinar, gosto muito, eu vou sempre à procura...”

Aborda sem dificuldade, o que considera serem **os maiores problemas que os profissionais da dança enfrentam:**

“Na altura [em que começou a dançar] não havia nada e mesmo hoje eu acho que isto é uma grande falta das escolas de ballet: uma pessoa para a dietética dos bailarinos... porque os que... os homens normalmente não têm ...problemas... mas as mulheres têm, a única coisa que se ouve é: Estás gorda. E isto é péssimo, porque dizer isto a uma adolescente, porque normalmente isto acontece, sempre na adolescência, isto é péssimo, é porque isso que se vê que 70%... Houve um estudo que foi feito em 15 companhias de dança da Europa... 70% das bailarinas têm problemas alimentares. Por exemplo, aqui temos uma cantina, só por ter uma cantina ...devíamos ter uma pessoa... Nutricionista! E as pessoas deviam estar lá e comer o que a pessoa... e cada pessoa devia ter a alimentação... para a senhora não é a mesma que para mim, cada um devia de ter no início da temporada uma entrevista com a nutricionista e saber o que tem de comer durante a temporada, para aqueles que [precisam de] emagrecer um bocadinho porque têm de transformar a gordura em músculo, tudo isso tem de ser feito. Isto não está feito em nenhum sítio.

No desporto fazem isso há 20 anos. A dança tem muito atraso. Nós estamos a trabalhar como trabalhávamos no início do século XIX. Temos muito atraso. Porque... é muito assustador, mas é assim...Mas deveríamos mudar. Isto temos que mudar, isto tem que mudar. Mas como? Não faço a mínima ideia. Isto pode evitar... só com a alimentação, pode evitar muitas lesões o facto de... há quase mais de metade dos bailarinos que não bebem, bebem... Coca-Cola, não bebem... Isto é um erro.

E há bailarinos que fumam, como se sabe o fumo faz cancro nos pulmões. [Ficam mais cansados] e a preparação é mais lenta, mais rápida se não fumar, tudo isso são erros. Eu sei porque eu passei por tudo isso, também fumava, saía à noite, não tinha higiene alimentar. Isto há uma evolução, com a idade começa a pensar...

Se as pessoas começam a ensinar isso aos jovens nas escolas, porque nas companhias é um bocadinho tarde, mas nas escolas no conservatório, aqui. Havia uma nutricionista, havia uma prevenção contra o tabaco, havia tudo isso, como se faz, como se aquece, como se comporta, uma educação para ter um rendimento mais... porque quem faz ballet tem uma grande motivação, está pronto para fazer qualquer coisa, para conseguir. Então isso é fácil.”“ Eu acho que [os problemas emocionais] são o maior problema numa companhia. Também uma companhia como uma escola, devia de ter uma ajuda psicológica porque é difícil do ponto de vista físico, mas também psicológico, é difícil. Desde o início, estamos a pedir, há uma concorrência com os outros como no desporto, mas também o stress do espectáculo, o stress do professor, também e tudo isso tem de ser encarado e uma pessoa sozinha não consegue claro. Há bailarinos que choram todos os dias.

Eu tenho uma bailarina que vem de vez em quando à minha aula do chão. Cada vez que ela vem, ela chora. Porque... também... Eu também tento fazer uma parte não só física mas também psicológica. Eu tento entrar e perceber quais são os problemas porque o problema que está aqui... [aponta para a cabeça] provoca aqui, então se tem problema no pé é porque aqui [aponta novamente para a cabeça] não está bem. E não só. Porque uma pessoa que falta durante todo o dia pode ter um problema físico e não ter problema aqui, tem que se ver as coisas. E a chorar... sempre que vem comigo trabalhar é quando chora. E isto também como um desporto, devia de haver uma ajuda psicológica a trabalhar com as pessoas. Mas há o lado pessoal, por exemplo, deviam ter formação em psicologia, um assunto que me toca, que me interessa muito há muito tempo.”

Pierre fala-nos dos métodos de aprendizagem do Ballet e manifesta a sua recusa pelo monitor enquanto instrumento de aprendizagem:

“Normalmente, não devia ser um instrumento para aprendizagem [o monitor].

Vou explicar, eles têm um monitor, para se lembrar das coreografias, para ser visto para armazenar os bailarinos. Isto é uma ferramenta para os ensaiadores, para os mestres de bailado. Normalmente os ensaiadores e os mestres de bailados devem pegar, quanto têm que mostrar o bailado, devem pegar na cassete, ver em casa ou aqui ou trabalhar e anotar as coisas e depois quando entram no estúdio, ensinam os ensaiadores e os mestres de bailado ensinam aos bailarinos o que devem fazer. Eventualmente, se [há] uma dúvida, por exemplo, o mestre de palco... também não sabe tudo, pronto, pode haver uma dúvida que ele não se lembre se isto é assim na contagem, pronto, pode eventualmente ver, mas os bailarinos não devem aprender porque é completamente diferente. Ver numa cassete e está lá uma pessoa a mostrar...”

Sobre a **relação com o Director Artístico**, Pierre fala-nos de alguém que marcou o seu percurso e se distinguiu pelas qualidades humanas:

“Em 30 anos de carreira eu conheci um director que para mim é o director que devia de ser em cada companhia. Bom, também esse director era, quando eu entrei em Nancy, na companhia onde fiquei 10 anos, era uma senhora, uma bailarina com uma certa idade que tinha muito cuidado com os bailarinos, muito dentro dos sentidos. Ajudava se havia... sabia dizer às pessoas, porque é que elas não dançavam isso, porque é que dançavam porque é que estavam a trabalhar nisso mas não iam dançar... Explicava tudo e era mais... [Tinha qualidades humanas]. Isso é muito importante. A minha... de todos os directores... porque aqui na companhia já passaram bastantes. Eu acho que pessoalmente os directores foram quase todos bailarinos. E que todos se esqueceram que foram bailarinos. E em vez de analisarem a carreira deles e tentar não fazer os erros... que eles estavam a criticar, sem dúvida nenhuma os outros directores, seguiram a mesma linha.

É isto é a minha grande... [não há muito espaço entre as ideias dos bailarinos e as ideias dos directores para discutirem para ser um processo mais participado mais partilhado]. Não há espaço nenhum... [isso coloca realmente o director naquele patamar de...] Autoritário. Isto era assim no século XIX e não mudou, infelizmente.

Algo mudou, desculpa. Alguns mudaram. Aqui nunca houve um assim, mas há sítios, talvez o (...), por exemplo, [onde nada mudou].

Vitorino – Um Bailarino Português

Vitorino começou a dançar tarde, aos 17 anos. As razões que o levaram até ao mundo da dança foram diversas:

“Há muitas razões diferentes. No meu caso foi, porque eu fazia actividade desportiva e houve alguns colegas, por intermédio de colegas que tinham ido fazer umas aulas de dança e começaram a conhecer, e nós nessa actividade física, os alongamentos faziam e espantavam-se comigo pois tinha mais extensão do que todos os outros. E ao verificarem isso disseram-me, de certeza que vão gostar muito de ti se fores fazer dança e então eu apareci lá numa audição do Ballet Gulbenkian e o Jorge Silva assim que me viu esticou-me os pernas e os pés e eu julguei que iria durar 1 hora ou 2 e ao fim dos primeiros 5 minutos disse-me vai para aquele canto, e nem sabia na altura, pensei ao contrário, devo ser horrível e não vão com a cara, e depois no fim foi chamar uma série de pessoas para irem ver-me, venham cá ver e assim foi... investiu muito em mim. (...)

Comecei já tarde nos cursos de formação do ballet Gulbenkian em que havia uns cursos especiais para rapazes que não comessem desde crianças, o director ficou logo de sobreaviso, nessa altura tinha uma política, que ele achava, ele preferia ver o corpo já definido para saber depois o quê, porque em criança a expectativa que tinha não correspondia ao desenvolvimento, então ele preferia ver já e depois trabalhar em cima, então havia um curso especial para rapazes, em que começávamos já aos 16/17 anos, comecei com 17, e então acabou por formar muitos colegas, a maior parte tinham vindo daí, ele teve um resultado excelente.”

Vitorino esteve nos cursos de formação do ballet Gulbenkian durante dois anos e

“ (...) depois vim fazer aqui um curso de verão, antigamente aqui na companhia durante o mês de Agosto havia um curso de verão, o director daqui aproveitava para ver pessoas que vinham de pontos diferentes, alguns do estrangeiro, mas do país não é, e se houvesse algum jovem a quem reconhecesse potencialidade convidava para ficarem cá, inclusive a mim, e aproveitei...” Na Companhia, nunca assistiu a serem feitas **exigências específicas relacionadas com o aspecto físico** mas”... Nas outras companhias onde trabalhei, vi acontecerem coisas desse género, ouvia-se muitas vezes dizer, às bailarinas fazerem exigências de... (peso) e assisti muitas vezes dizerem que não deviam estar bronzeadas ...”. A **questão do peso** constitui um tabu, entre os bailarinos conforme referiu Vitorino: “Sim, sim, eu acho que é um assunto que corre as companhias de dança,

não é só aqui, é uma coisa tabu.(...) Até ao ano 2000, controlavam o peso. Aquilo que fizemos foi, pagámos a um advogado, e a partir daí [houve] uma grande revolução com esse tipo de coisas, porque, tudo o que... esta lei não nos agrada, façam como nós, vão ter com os políticos, peçam para mudá-las, mas aquelas que existem eles têm que usar, isso se não está na lei não está na nossa... e com isso temos um advogado, e ele vem cá e diz, vocês fazem isto, não pode ser, tem consequências, ou então isto não é válido. E depois eles deixam... Acho que nas companhias [em] que se avançou para isso houve uma grande evolução, eu li um artigo sobre o New York City Ballet em que há anos atrás contrataram um nutricionista e houve uma grande evolução, as bailarinas deixaram de ter aqueles erros alimentares que faziam e com isso emagreceram, e eles diziam que havia bailarinas que quase desde que tinha nascido não comiam uma gordura, nada que tivesse gordura, e a nutricionista uma das coisas que fez, foi introduzir as gorduras na alimentação, e aquilo que verificaram foi que a introdução de alimentos variados na sua dieta, como as gorduras, não só foi mais saudável como fez emagrecer bastantes delas. Como nós vemos os jogadores de futebol têm nutricionistas a acompanhá-los.”

Vitorino falou-nos bastante das **condições de trabalho**: “Não temos sequer um ginásio. A maior parte das companhias já pediram para ter um ginásio e aqui não há, São Francisco Ballet tem mesmo um ginásio de recuperação a tempo inteiro, trabalha também com muitos bailarinos que vêm de fora, com médicos especializados e fazem um trabalho espectacular que acho que leva as lesões dos bailarinos diminuírem 80 e não sei quanto % desde que eles têm esse trabalho. Esse centro de fisioterapia que há no São Francisco Ballet, o médico que trabalha lá fez um cálculo que o bailarino ao longo do ano faz cerca de 2 milhões de saltos. Isso depois repercute-se nos homens onde os saltos são mais violentos, pois eles têm que pegar nas bailarinas também, e o resultado é assim, mais cedo ou mais tarde acabamos por ter este tipo de fracturas. O tipo de trabalho que nós temos... são muitos saltos...”. Vitorino, como tantos outros profissionais do ballet também foi vítima desses problemas que praticamente todos consideram «problemas normais, nos bailarinos é o mais comum...». Apesar de o problema de saúde ter sido detectado em 2001, as dores há muito que as sentia. Com uma actividade profissional que tem vindo a reduzir-se desde 2001 refere que é uma situação que “custa, mas sei também que não é uma situação nada invulgar, é uma situação que acaba por acontecer à maioria dos bailarinos. (...) Ah é daquelas coisas que talvez, sabendo hoje aquilo que sei, penso que podia ter sido evitado e que isto não acontece pois não há ninguém que previna isso, uma das maneiras fundamentais era que tivéssemos um chão mais adequado, que é uma das nossas grandes

queixas. [Porque este chão]” é muito duro, tem de ser mais flexível e não conseguimos por questões financeiras, económicas, o que conseguimos foi que o chão... tivesse sido alterado, o que já é um grande avanço para nós. Mas mesmo assim demorámos muitos anos, porque o chão é completamente duro, e demorou muitos anos até que aceitassem gastar dinheiro naquilo, é daquelas coisas...O ballet de Zurich o chão do palco só foi mudado no dia em que os bailarinos disseram que não dançavam mais. “

Para Vitorino a **dor** faz parte da actividade. “ Para os bailarinos é uma actividade, o ballet clássico tem muita coisa de anti - anatómico, a posição de... não é natural, em que nós temos de ter a noção dele, e o trabalho... também, e só por isso somos habituados a dizermos que não temos dores, mas que para ser bailarino é assim. Então as pessoas acabam por conviver com dor, e muitas vezes são os próprios directores artísticos, que já ouvi alguns dizerem que se tens dores é porque estás a trabalhar.”

Os Bailarinos encontram **estratégias pessoais para suportar a dor**, mas como Vitorino referiu essas estratégias nem sempre são adequadas:

“ Há muitos bailarinos que dizem que vivem com analgésicos, não sei se algum lhe disse...As vitaminas do dia-a-dia são os analgésicos... Aqui há muitas, [perturbações emocionais] nesta altura do ano, está tudo ao contrário, está tudo eufórico, e se calhar até nota alguma coisa. E se vier aqui naquelas alturas mais complicadas em que há muito trabalho em que é Inverno... Custa mais porque o frio é um dos nossos grandes inimigos... o frio é a coisa que mais custa. (...) E nota-se que nós nessa parte do Inverno temos sempre, é a parte do ano em que temos mais trabalho, que é a parte do Natal, temos sempre muitos espectáculos, mais importantes, e nessa altura o número de pessoas deprimidas é uma coisa... É o que lhe digo, vem da aprendizagem do ballet, eles dizem-nos que, quem não quiser passar por isto não venha para esta profissão. Tem que sofrer, tem que... há um estudo francês que diz que nós somos robôs, não somos artistas. Isso constrange imenso, nós não podemos pôr um pé fora da luz.”

Ao confrontar Vitorino com as palavras de alguém mais velho que disse: “ Primeiro, tinham que ser executantes, perfeitos na execução, portanto, alguém que diz, tem que fazer assim, o bailarino ou a bailarina, tem que fazer assim, mas depois há uma fase em que já temos maturidade, em que continuamos a ser executantes mas somos artistas, temos que ter essa noção... e o ser artista...”. Vitorino, rapidamente respondeu: “ Essa pessoa devia ser um bailarino já, ou solista ou principal. Porque aos bailarinos que ficam no corpo de baile, nunca é dada essa possibilidade, só quando se faz outros papéis é que a pessoa tem a possibilidade de a pessoa entrar no campo da sua interpretação... Aos outros

bailarinos essa liberdade nunca é dada, (...) a maioria dos bailarinos está nessa situação... um robô a vida toda. Um robô mais perfeito e nunca [pode] sair... pisar o risco.”

Sobre o **Ballet e os seus movimentos**, Vitorino considera que não há “ nada especificamente que ache mais difícil, o que é difícil é conciliar tudo. Somos atletas de alta competição e artistas, ao contrário de um atleta que mostra a sua dificuldade na sua execução, nós fazemos coisas muito mais difíceis e que temos que demonstrar que aquilo é uma coisa, metido com música, metido na... e que há uma grande facilidade e que... isto é muito difícil... se forem pedir isto a um atleta para fazer uma... quem vir aquilo não pode ficar com a percepção do grande grau de dificuldade, vai ver que para ele vai ser mais difícil de fazer. É (...) conjugar todos esses parâmetros que é muito difícil, é o que torna a dança uma coisa muito completa, mas muito diferente de outra actividade porque não se resume só a execução... Posso-lhe dizer que por exemplo, os meus filhos não fazem nada, só fazem ginástica e eu acompanho o desenvolvimento deles, e espanto-me que eles ao fim de 2 anos de ginástica já conseguem executar uma série de movimentos com grande grau de dificuldade para a ginástica. E eu sei que na dança ao fim de 2 anos não se consegue ainda fazer praticamente nada, há coisas que são precisos 10 anos para fazer minimamente e depois passamos a vida toda a tentar melhorar, eu vejo que tem um grau de dificuldade muito acrescido, e que não tem comparação quase com mais nada e é uma coisa que não há percepção disso, e só quem tem que fazer é que tem ideia.”

Para Vitorino o **envelhecimento** acarreta muitos constrangimentos, apesar de trazer experiência: “ É muito ingrato porque aquilo que nós adquirimos em experiência, depois é pouco valorizado... Diz-se que há um pequeno período apenas da nossa vida em que se equilibra a forma física com a psíquica, que é por volta dos 32 anos... Porque até aí a forma física é muito grande e a mental não está muito desenvolvida, e depois a partir daí começa a decrescer a física e a mental começa a ficar muito evoluída, só há um pequeno ponto em que se encontra, em que é o auge do bailarino e depois acaba-se por se desencontrar. O mental, é triste, mentalmente é quando as pessoas estavam a ficar mais aptas para ser bons intérpretes, percebe é dança clássica, na dança moderna não é bem assim, na dança moderna as pessoas conseguem alongar mais as suas carreiras. Precisam de pessoas mais velhas...”

Vitorino reconhece a **existência de comportamentos de risco** para quem trabalha excessivamente e afirma que muitos bailarinos” (...) respeitam pouco o corpo, há muitas pessoas que fazem dietas disparatadas, há muitas pessoas que fazem o uso de substâncias ilícitas, há de tudo... No desporto pelo menos há um controlo sobre isso, aqui não há. (...) Eu acho que [o recurso a substâncias ilícitas] é mais uma tentativa de melhorar quando começa a sentir que a sua performance está em baixo, tenta arranjar uma solução rápida...O efeito é exactamente o contrário. Não lhe dei [um artigo]? Acho que [refere] o uso das substâncias na dança, em que no fim concluiu que o único que tem alguma utilidade é o café. O excesso de café vai para os músculos, da cafeína... Eles depois não se apercebem disso, têm aquela euforia momentânea e depois o cansaço é maior ainda, a maior parte deles não sabe disso, eu por acaso tive um professor de dança, quando eu era muito novo, que me explicou isso. A certa altura quanto mais café beber mais cansado fica, e partir daí tentei evitar o café. O alimento das bailarinas é a Coca-Cola light. Por acaso aqui nem é tanto, mas noutras companhias na Alemanha é ver as bailarinas sempre, sempre, agarradas a uma lata de Coca-Cola light. Sempre, sempre. (...) Elas fogem do açúcar, pois faz-lhes muita confusão.”

Pai de três filhos, Vitorino considera que o facto de trabalhar nesta Companhia lhe trouxe a estabilidade necessária para formar **família** pois...” A estabilidade (...) dos contratos de trabalho. Nesta companhia, mas não deve encontrar mais nenhuma.” Sobre o facto de os **bailarinos casarem muito entre si**, como se de uma comunidade endogâmica se tratasse, Vitorino refere que: “ Isso é normal, normal... Dedicamo-nos muito a isto, não vemos mais nada, só nos vemos uns aos outros. Mas esta vida é assim, há quem diga que é uma religião, nós quando saímos daqui, as outras pessoas, a gente vê, saem do emprego e vão para os copos ou vão para aqui ou vão para ali, mas é... Os bailarinos dormem, estão cansados... Não podem abusar muito... todos os bailarinos sabem...Quando fazem muitos excessos depois isso tem o seu preço.”

A **conciliação entre a vida familiar e profissional** quando tinha apenas um filho não parece ter sido particularmente difícil “ (...) mas depois vieram mais dois de enxurrada. Não são gémeos, vieram um atrás do outro, é como se fossem. Mas parecem gémeos. Não sei, eu tenho um filho muito mais velho e dois com idades muito parecidas, e o mais velho destabiliza aquilo, só quando ele não está presente e está na casa da avó agora nas férias, é uma calma... porque os dois como se entendem muito bem e como é fácil lidar com

eles, e com o outro junto não... Destabiliza completamente, passo o tempo aos gritos, então depois é complicado, com três filhos é muito difícil, acho mesmo que é impossível alguém... com um filho é muito bom, consegue-se fazer a carreira na mesma, mas a partir daí é muito difícil conciliar. Nós temos alturas, em que não há nenhuma semana em que nós não tenhamos de faltar. Um de nós ou mesmo os dois, porque temos sempre alguma obrigação a fazer, ou médicos ou algum doente ou algum tem que fazer alguma coisa especial, por acaso há um dos nossos filhos que tem que seguir... e é semanal. E para um bailarino perder um dia de trabalho é fatal. É fatal. Não se consegue ter o ritmo. “ Como pai, Vitorino considera que o apoio que dá aos filhos “ é o suficiente”. No entanto, **as mazelas do corpo, por vezes, limitam as brincadeiras entre pai e filhos:** “ Eles dizem: “Queres jogar a bola?” Jogar à bola não posso, eles ficam um bocado assim... estranham um bocado. Habitua-se. Pedem para lhes pegar ao colo e eu digo que hoje não posso. Este tipo de problema, às vezes uma pessoa está muito bem, mas de repente...”

” Mas vendo as **condições em que outras pessoas trabalham** até acho que temos muita sorte, mas também é assim... nesta companhia nós conseguimos, de certa maneira, criar uma maneira de trabalhar que não é má, não é má nesse aspecto. Nós aqui somos obrigados a respeitar as horas de trabalho, se bem que havia muita vontade de muitos directores que isso não acontecesse (...).”

A relação com os **directores artísticos** parece ter tido uma evolução positiva, no quadro da Companhia pois “[houve] (...) uma altura eles queriam obrigar e colocar metade da companhia a trabalhar a recibos verdes e nós impusemo-nos também. Fomos ao tribunal de trabalho e provámos que o bailado não podia ser um trabalho a recibos verdes e como ganhámos começámos a ter contratos normais de trabalho normal. Temos um contrato final e depois mais tarde temos... até eu esqueci e continuo, mas estes contratos são malucos. Está este aqui, porque esta bailarina teve que ir para o Japão. E teve que ser enviado por e-mail. Portanto, é por isso que está aqui uma cópia... mas os outros todos assinaram sem ter uma cópia. ... Sei de uma bailarina que foi readmitida, foi despedida e readmitida, uma das razões era essa exactamente. Ela assinou o contrato, e depois no tribunal sob pressão, depois de alguma contestação naquele momento, nem conseguia ler aquilo porque ela nem era portuguesa, quanto mais ler português. É assim... Foi complicadíssimo, pois ela tinha que fazer aulas para se manter em forma, não podia falar, (...) não podia entrar aqui sequer, e os pais foram bailarinos muito famosos, acho eu, mas já são muito velhotes e viviam aqui com ela, e ela tinha que suportar os pais. “ A

transformação destas condições “ (...) foi um bocado uma vitória nossa que conseguimos ao longo dos tempos. Mas há directores que não compreendiam, têm agora, sei que têm pessoas que trabalham em outras estruturas fora daqui, que estão habituadas a que os bailarinos venham quando lhes apetece... E estão até que lhes apeteça... Estão na fase criativa, e hoje, neste dia a veia criativa está muito forte e vão ter que ficar aqui até às 10 horas da noite e não vale a pena discutir. “

Do seu curriculum profissional fizeram parte passagens por outras Companhias e “... Isso foi muito importante porque eu vi, em cada uma era diferente, em cada uma... [as metodologias de trabalho] eram completamente diferentes. Eram países diferentes. Eu estive no Luxemburgo, estive dois anos em companhias diferentes na Alemanha e estive algum tempo na Suécia e isso deu para ver coisas muito diferentes. [Na Suécia] (...) têm muitas regalias a nível social, reformas...Não saem de lá...quando cheguei lá disse, nunca apareceram lá em Portugal muitos Suecos. Ah não saímos porque temos umas condições que não encontramos noutros sítios, nós ao estarmos aqui temos a reforma aos 40 anos e não sei o quê...”

André – Bailarino Português

André **começou desde muito cedo** a praticar actividade física, com seis anos já praticava ginástica no Sporting e também praticava patinagem artística.

“ Depois foi um percurso normal de escola, estava na escola e nada me interessava, percebes? Nada me interessava a nível de matérias, não... nada me puxava. E quando se sente perdido e não tens nada na vida para fazer... Fui ver um espectáculo na Gulbenkian, entretanto, com uma amiga minha, que era bailarina, que andava na escola na altura e fiquei completamente vidrado naquilo, bem não quero mais nada, não sei fazer mais nada na vida é mesmo isto que eu queria. Fui logo fazer, à junta de freguesia de Benfica, porque eu moro naquela zona ali, entretanto estava a MC... Linha de Benfica, depois a junta de freguesia é um bocadinho mais à frente. Era o FL e a MC. O FL morreu há dois anos, eles disseram: “Ah claro com certeza, vens fazer aulas e tal e tal...” Deixei de estudar e fazia aulas de manhã à noite. Entretanto, o FL... que havia possibilidade de ir para a companhia nacional porque tens certas facilidades, condições físicas, por causa da ginástica e também porque me dediquei a 100% àquilo, fazia as aulas todas, de manhã à noite. E eu disse claro, claro gostava imenso, e então vim fazer uma audição na companhia e fiquei na companhia como estagiário, bolseiro... [e nessa altura] já tinha quinze anos, entretanto já tinha feito audições para a Gulbenkian, mas nunca tinha conseguido entrar, porque não tinha estrutura de dança só ginástica e pronto, depois havia na altura a escola da Companhia Nacional de Bailado era uma coisa fantástica não era só o conservatório. O conservatório na altura não fazia bailarinos. Naquela altura, fazia actores de cinema, mas ballet era muito fraco e a companhia aqui, os bailarinos faziam a escola aqui e ingressavam imediatamente na companhia como corpo de baile e faziam o percurso... eu depois continuei a estudar. Entretanto fiz a escola aqui, aos dezoito anos, entre os quinze, dezasseis e dezassete, fiz três anos aqui, entretanto a carreira não foi assim como o conservatório... [onde existe paralelismo pedagógico] eu não tive isso, tive que parar de estudar para me dedicar o dia inteiro à dança e pronto... e entretanto, depois comecei a fazer a escola da companhia com a AL com uns que aí andam, uns dinossauros que ainda andam aí. E veio um coreógrafo, o CT que era português e a ISR, eles são portugueses mas estavam no Brasil, têm uma companhia de dança clássica, e vieram cá montar um ballet e ele perguntou-me se... queres ir para o Brasil, tenho lá trabalho para ti, eu era estagiário aqui e para lá ia já como solista e fazer grandes papéis. Com certeza, é já! Fui para o Brasil, estive seis anos lá e voltei aos 24, porque a ISR que era directora lá com o CT foi convidada para ser directora aqui, e ela

perguntou-me: “Olha, vou para a Companhia, queres vir?”. Claro que quero! É a minha escola, é onde fiz a escola toda, conheço toda a gente. Voltei para cá em 94, tinha 24, e fui acabar os meus estudos, trabalhava durante o dia e acabei os estudos à noite, fiz até ao 12º. André gostou da **experiência de estudar à noite**: “ estudar a noite é uma coisa... é fantástico, eu sentia falta de estudo de ler e escrever. E, era cansativo, porque as aulas terminavam às 23 horas, 23:30 horas, depois ia para casa e tinha às... e quando se é novo tem-se mais pica, não é? Pronto, acabei o 12º e desde aí que estou aqui, subindo até chegar a solista, sempre com aquela insistência.”

No que diz respeito à **organização do dia de trabalho**, em que começam às 10 horas da manhã, depois têm uma pequena pausa, depois almoçam, depois voltam cá da parte da tarde, havendo muitos dias que são das 10 h às 18 h. André refere o seguinte: “Principalmente quando há montagens de ballets novos ou remontagens de programas, sempre que vamos fazer... depende dos ballets. Porque também, por exemplo, se for um ballet clássico é diferente de um ballet moderno; Um ballet clássico, por exemplo o Lago dos Cisnes. Esta é uma companhia clássica, não há nenhuma companhia em Portugal nem na Península Ibérica, em Espanha, não há nenhuma companhia como esta. Esta é única na Península Ibérica, por isso é que é super importante manter esta companhia. E o ballet clássico é um ballet que tem sempre público, sempre, sempre... Toda a gente conhece a Giselle, toda a gente conhece o Lago dos Cisnes, toda a gente conhece a Coppélia. É super importante. Os modernos, há coisas boas, há coisas más... Mas não há público para o moderno, o moderno não enche casas, não enche casa.”

André considera muito **importante preservar a identidade da Companhia** pois apesar de existirem” Companhias modernas, pequenos grupos, há muitos... Mas com a capacidade, porque é assim, qualquer coreógrafo que venha lá de fora, percebe. Nós fazemos os melhores coreógrafos do mundo porque temos o trabalho e a condição necessária fisicamente, a técnica necessária para fazer esses ballets. Enquanto grupos pequenos não têm, nem têm número de pessoas nem qualidade necessária suficiente para fazerem. Isto não é estar a gabar a companhia, pois eu tenho muito orgulho na companhia... Mas nós temos aqui pessoas ao melhor nível mundial, e depois clássico tem que ser, é o que dá lucro. Se a maior parte quer dar lucro a esta casa é com ballets clássicos e neoclássicos. Não há outra forma, nós fomos a Madrid fazer o Lago dos Cisnes este ano, em Fevereiro, 4 dias... antes de chegarmos lá estava tudo esgotado, tudo esgotado, porque

nem em Espanha há uma companhia como esta, companhias como esta há na Alemanha, na Suíça, na Inglaterra, Paris, são povos que culturalmente ao nível... **E a dança continua a ser cultura.** Por isso é que eu acho muito importante... e a AC, porque eles dinamizaram isto de uma maneira, justamente incrível. Nós temos a casa cheia, eu nunca vi desde 94 que eu estou aqui que eu nunca vi casas tão cheias, mas cheias a abarrotar, estarem pessoas sentadas nos degraus... Nunca tinha visto uma coisa destas., abres a cortina e olhas e... percebes... Tudo cheio... e depois fecha a cortina e está tudo de pé aos gritos a bater palmas, é a recompensa, não é? É a recompensa do teu trabalho.”

Sobre **a questão do piso e das condições de trabalho para André:** “É pá o corpo ganha resistência também, mas chega a uma altura que começa a ceder e... eu pessoalmente não acho este estúdio tão mau. No C. quando fomos para lá, no início, aquilo era praticamente cimento, a... consegui arranjar um piso melhor, o palco é melhor também, já faz... mas pronto o ballet é assim. (Enquanto, por exemplo, tu vês o wrestling na televisão na SIC Radical, que é aqueles saltos assim... que eles saltam e aquilo faz blinc! blinc! mas que era o ideal para nós, aquilo é um chão...)

Mas o ballet continua a ser aquela coisa que tem que ser assim, a nível de sapatilhas, nós estamos a dançar com os pés no chão praticamente, não há pessoas que se dediquem ao estudo disto, para fazer a nossa sapatilha com sola mais maleável...

O ballet é uma coisa antiga, é como as óperas no fundo.

Evolução, há evolução a nível de trabalho de linhas, como podes ficar mais longo, há uma evolução, obviamente que há uma evolução, tu vês os vídeos da Pavlov a fazer o Lago dos Cisnes e vais ver a AL a fazer agora, não tem nada a ver. É uma diferença brutal. Mas as condições de trabalho são praticamente as mesmas.”

Do ponto de vista da manutenção da forma física do corpo, André refere a necessidade da disciplina e sacrifício: “ Eu faço, eu quando era miúdo fazia tudo e mais alguma coisa, sabes como é que é, pronto, estás naquela idade, o corpo aguenta tudo. Sais daqui vais para a noite, estás um bocado cansado mas aguenta-se. Agora não, agora é... há coisas que o nutricionista está sempre a dizer, é super importante, porque as pessoas mesmo aqui dentro... não há noção de como melhorar a tua, podes melhorar a tua performance... Se tivesses uma alimentação adequada e não só a alimentação, suplementos alimentares... Eu faço muito ginásio. Eu saio daqui vou para casa, descanso um bocadinho, e vou para o ginásio diariamente, todos os dias. Nas férias vou descansar oito

dias, porque eu não parei este ano. Parar oito dias sem fazer nada mesmo e depois retomar o ginásio outra vez... e no ginásio eles têm uma visão mais realista em relação aos atletas, percebes, em relação à alimentação, em relação ao tipo de suplementos que deves tomar para recuperares mais rapidamente, com a idade eu faço uma aula até ao fim, um ensaio até às 18 horas, um tipo pode rebentar. Se não tenho cuidado com a alimentação, com as horas de descanso, com um tipo de suplementos que me possa ajudar a recuperar, eu faço esse trabalho... A bailarina é uma coisa impressionante... Tem a ver com os nervos ou a adrenalina de ires para o palco e também de ficares magro, porque fumar dizem que emagrece e tira-te o apetite, tem essa vertente também.

Eu comigo não dá, a nível de fumar já nem sei que sabor é que tem, batatas fritas, esquece porque não sei, mas é o que te digo, eu faço uma alimentação de ginásio. E no ginásio eles sabem exactamente... Mas como, aos Domingos vou sempre a casa dos meus pais e a senhora que lá está é sempre feijoadada à transmontana é... Mas é bom, porque desde miúdo que comes normalmente como as pessoas normais, mas depois chega a uma altura que percebes... [Não se pode continuar] Não como pão, mas não é que me faça falta, manteigas, não como manteigas, queijo deixei de comer queijo, percebes? **A minha dieta é:** de manhã cereais integrais com leite de soja e proteína e glutamina e hidratos de carbono, pronto é a minha... depois da aula tomo um batido de proteína para compensar o esforço, claro, para... até acabar o ensaio da manhã, depois almoço... Bem, vou ali ao Chimarrão, como arroz, feijão, muita picanha, muita carne, porque a carne tem proteína é essencial, como bem. Depois venho ensaiar, acabo o ensaio às 18 horas chego a casa, geralmente janto logo, faço omeletas sem gema, só de proteína porque o que te interessa é compensar o esforço muscular que fizeste pela alimentação e 90% do músculo é proteína o resto é tudo água. O que te convém é ter uma musculatura forte, percebes? E pronto, eu virei-me para este tipo de alimentação, mas isso sou eu, eu, dois ou três fizemos isso. Mas de resto ninguém...”

Sobre o seu **corpo musculado e que sobressai claramente de entre os restantes bailarinos, menos musculados e de aparência mais magra**, André refere: “Ser-se musculado tem as suas desvantagens, porque o bailarino clássico quer-se magro, longo, muito elegante sem... ainda é aquela coisa muito frágil, fraco... percebes? Eu já perdi muitos papéis porque as pessoas dizem que sou muito musculado, mas ao mesmo tempo sou o bailarino que está a dançar no activo, com a carreira mais longa, eu faço 20 anos de carreira este ano e continuo a fazer papéis principais como fiz agora... É assim eu

prefiro ter uma estrutura mais musculada mas que me agente a coluna e os joelhos, e não tenha lesões graves que tenha que parar de dançar. O A., que é agora ensaiador, teve não sei quantas operações para dançar até aos trinta, penso eu, e estava completamente acabado. Isto para quem gosta, eu como gosto muito de dançar e faço disto... **eu não sei fazer mais nada... eu se parar de dançar, quando parar de dançar, é o que eu estava a dizer, eu quero continuar na companhia e continuar a fazer um trabalho, junto dos bailarinos.** Eu quero ser mestre de ballet e ensaiador. Não tenho que trabalhar com o físico, com as pessoas, com os bailarinos, coisa do papel e estar assim... organização, também posso fazer, posso fazer o que tiver que fazer, mas o gosto pela dança é trabalhar em conjunto com os bailarinos e tal... é isso que eu quero fazer quando, aos 40 não quero mais... A minha meta é aos 40, porque depois ficas numa situação em que não és escolhido: Ah é muito velho, não, não, e depois ficas assim, fazes aulas e ficas naquele, ok, e depois vais para casa. E ficas sem fazer nada. Eu não me sinto bem comigo próprio, eu preciso de estar activo. É muito bom, como alguns colegas meus fazem, chegam aqui, picam o ponto e vão para a praia e passam o dia inteiro na praia, e depois no outro dia fazem um fitnesszinho. Ah! Vamos para a praia agora. São as tais situações que a maior parte quer resolver, mas que parece que começam pelo mais simples que é não renovar os contratos dos velhos. Estes dezoito que tinham um contrato só até Fevereiro, ninguém no mundo inteiro faz um contrato até meio de uma *season*, faz um contrato por uma temporada inteira. Até porque as pessoas [que] em Fevereiro ficaram sem trabalho, vão fazer audições onde? O mais incrível são miúdos novos, que estão a começar agora e estão aqui para trabalhar. Não estão aqui para fazer a aulinha e ir embora para a praia, percebes? O que tem que ser resolvido são os mais velhos que são processos muito mais complicados, claro que estão cá há anos e anos. Exige muito mais dinheiro, mas é por aí que se tem que começar, não é pelos miúdos que estão aqui para trabalhar. E optar por começar pelo que é mais fácil e que não é o certo.”

Na perspectiva de André para se ser bailarino torna-se necessário ter vocação, isto é: “Acho que só vem para aqui quem gosta, mas depois durante esta travessia deste período da carreira de cada um, as pessoas ou vão desistindo ou se vão acomodando, e aí há outra qualidade que acho que é super importante, que é a perseverança. Não desistir nunca... Não interessa a dor que tenhas, ou não seres escolhido, ou porque és muito grande ou porque és gordo, ou porque não estás em condição, ou porque és muito musculado, eu nunca desisti. A mim diziam-me assim: “Olha pá, tu és muito musculado!”

Eu já tive 6 directores, este está a ser o 6.º director. Faço as minhas dietas, faço as minhas aulas de musculação, adapto-me àquilo, mas sabes, porque eu gosto muito disto e não desisto. E é isto que eu quero: Tens que ter muita força...

[Há pessoas que com um comentário do género: “Estás gorda”, vão se logo abaixo. Tens que ter força] Vão-se logo a baixo choram e desistem e engordam mais e mais e mais...

Mas eu como nunca tive uma vida muito fácil... Não tenho mesmo, a nível familiar, a minha mãe, eu sou filho único, percebes? A minha mãe fez três AVC's, e ficou paralisada, eles moram em Óbidos...Eles estão lá e obrigava-me a ir lá e estar... a aguentar... é um complexo de Édipo mesmo assumido, eu adoro a minha mãe é a pessoa que mais amo no mundo.

Este tipo de situações obrigam-te a continuar e a não desistir, e a reagir... não [te] podes acomodar, não podes ficar deprimido, não podes...Consegui [conciliar tudo] agora a minha mãe desde há dois anos atrás, está mesmo acamada, ficou acamada, está entubada, está numa espécie de coma, e eu vou lá todos os dias, vou diariamente. Saio daqui vou a casa, descanso, vou a seguir ao meu ginásio, saio do ginásio às 23h e vou a Óbidos todos os dias, faço o que tenho que fazer com ela, mudar as fraldas, dar a medicação da meia-noite, porque a senhora que lá está só está durante o dia. Também lá está o meu pai, [mas] ele sozinho não consegue fazer. Vou lá, faço o que tenho que fazer, volto para Lisboa. Durmo em Lisboa, antes dormia lá, mas o trânsito de manhã é horrível, a calçada de Carriche é uma coisa impressionante. Então, vou lá, faço o que tenho que fazer com ela, dou-lhe a alimentação, troco as fraldas, dou-lhe o iogurte, aquilo que se costuma dar à noite. E volto, chego a casa por volta da 1:30 h, 2 h da manhã, durmo, durmo pouco, percebes? Mas, é por isso que tenho que me cuidar muito, e **tenho que ter uma disciplina que é uma das outras qualidades**. Tem que ser, e tudo o que me foge das rotinas, baralha-me um bocado o sistema.”

Em termos de **técnicas do ballet clássico**, André refere serem difíceis e exigirem um controlo absoluto do corpo: “ Sim, técnicas, a clássica é difícil, é preciso ter muito controlo, muita consciência, é preciso teres muito controlo... a técnica é isso, quando nós chamamos técnica é o controlo do teu corpo para fazeres o que tu quiseses. Desde um simples esticar o pé. Só o esticar o pé, tens músculos que tens que sentir. Mas o mais difícil, grandes saltos, grandes virtuosismos, grandes variações clássicas.

O Dom Quixote, com uma variação, muitos saltos, muitas piruetas, muito... eu pessoalmente para mim os giros são difíceis... Girar, não no ar, saltar não, porque gosto muito de saltar e... piruetas, tudo o que é piruetas, há muitas pessoas que têm muita

facilidade nisso, eu é uma das minhas dificuldades. Mas as dificuldades são boas, porque as dificuldades quando não estão atingidas têm sempre aquela meta, eu hoje tenho que fazer quatro piruetas, eu amanhã tenho que fazer quatro piruetas. “

A relação com os **Directores Artísticos** nem sempre é fácil: “O director geralmente só supervisiona o espectáculo, ele não supervisiona, ele não tem poder sobre a coreografia a não ser que a coreografia seja dele. (...) O dia-a-dia é uma coisa, o bailarino chega a palco, está a sorrir porque tem de... o papel é aquela coisa... A ideia é passar a facilidade, percebes, leveza e não é... O sorriso está lá, mas as dores estão lá todas. Mas por exemplo, é assim o coreógrafo, o director artístico diz assim, eu quero fazer (se não for coreógrafo, o director), uma peça um Lago dos Cisnes, se ele for coreógrafo, como é o caso do... ele próprio faz a coreografia do Lago dos Cisnes e então ele diz assim, eu quero que faças este passo assim, quero que faças duas piruetas aqui, eu quero que faças um double... e tem que ser assim, ou, depende depois da pessoa, ou faz como tu... quero aqui um salto, faz como tu entendes. O M... sempre me deu carta branca, para eu ser, fazer... Para ser criativo, porquê? Porque tu és um artista. E se o coreógrafo te dá também essa oportunidade então é um paraíso para o bailarino. O ideal para o bailarino é ter um coreógrafo que crie para o teu corpo. Tu tens esta estrutura e vem uma pessoa, e fogo, tu fazes bem assim, és elástico e assim, experimenta lá fazer uma pirueta, fazes, é pá isso é porreiro, isso fica bem, percebes? Isso é o ideal para o bailarino, tudo o que é criado é do teu corpo. É difícil quando é criado para uma pessoa com uma elasticidade imensa, e depois vem, por algumas situações, o director pode escolher e tens de colocar aquela pessoa a fazer aquele papel e se a pessoa não é tão elástica já fica difícil. Com muito trabalho, muito trabalho, chegas lá, mas não é uma coisa natural, eu não tenho corpo de príncipe, nunca na vida! (risos)

Um príncipe robusto, deviam ser mais brutos, faço sempre os papéis de mau, nesta companhia sou sempre o mau da fita! No Lago dos Cisnes, Romeu e Julieta, na Giselle. Faço sempre de mau. Porque os maus têm força, os maus são o melhor do ballet, é o que te divertes mais. Na minha carreira, não quero... eu não quero fazer de príncipe, é o objectivo da minha vida, sei bem que não é, fisicamente eu ia para cena assim tenso, não ia passar nada, ia passar pânico, para aí, e depois tens de ter uma noção daquilo que és capaz de fazer. Mas isso vem com a idade também, tu quando és miúdo só queres fazer de príncipe e de princesa, e queres ser o centro das atenções, mas depois acabas por descobrir que aquele papel ao lado, que dá-te muito mais gozo do que estar a fazer muitas piruetas e

tudo muito correcto. Quem tem muita facilidade, por exemplo a AL, é uma bailarina que tem montes de facilidade... Trabalha, é elástica, pronto, nasceu para aquilo. Está lá, cabeça, pescoço, aquela cabeça assim longa, os braços, aquilo é perfeito. Para ela não custa nada fazer um Lago dos Cisnes, custa, obviamente custa. Tem técnica.”

Consciente das limitações da carreira, André sabe exactamente o que pretende continuar a fazer no futuro: “ Para mim pessoalmente, eu quero continuar aqui na companhia... [como há aí outros colegas, que se adaptaram, tipo o Pierre que faz um trabalho interessante], excelente, de recuperação. Começou há pouco tempo também, pessoas com lesões e era uma lacuna que a gente tinha aqui. Um bailarino que está lesionado não pode fazer uma aula normal, aquece da maneira que pode fazer, aquecer e depois vai fazer os espectáculos ou os ensaios que conseguir.

Mas uma aula é extremamente violenta, tu tens visto as aulas e saltar daquela maneira... tudo ao contrário. Acontece, acontece. Acontece diariamente e acontece a toda a gente, não há ninguém que escape, acho eu. Tens [que ter] cuidado a trabalhar, não há hipótese, ou escorregas, ou estás mais cansado naquele dia.”

Apesar da dura rotina do quotidiano, André referiu haver espaço e tempo na sua vida para uma relação afectiva: “ Há, há vida pessoal, tenho uma relação porreira... Sim, sim, se a outra pessoa for compreensiva, percebes? E perceber que... Tive sorte, tenho uma relação estável há 5 anos, portanto, é uma coisa muito compreensível, muito de amizade, harmoniosa. Muito... porque antes disso estava tudo complicado, passamos todos por processos esquisitos. “

Marisa – Uma Bailarina Portuguesa e mãe de gémeos

Marisa **começou a dançar** aos nove anos de idade, duas vezes por semana, numa escola particular no Porto e aos dezassete anos veio para Lisboa, para a Companhia. Apesar de não saber muito bem como era a vida de uma bailarina afirma que: “...foi um gosto que foi crescendo, foi uma decisão de carreira e temos que decidir não é? Matemática, Inglês, não sei quê...Eu na altura decidi que queria ir um bocadinho mais longe do que aquelas horas semanais e que queria mais qualquer coisa da dança. (...)”.

Marisa entrou com dezassete anos na Companhia e há dezassete anos aqui continua a dançar. São muitos anos de **carreira** para alguém tão jovem. Esta carreira de certo modo comprometeu a aprendizagem regular: “...Só consegui fazer até ao 12.º ano, depois entrei na faculdade, em Psicologia mas não consegui. Desmaiava à noite porque realmente não consegui conciliar. (...)”.

Marisa é **mãe** de dois gémeos o que a obrigou a repousar a partir dos três meses de gravidez. Fala-nos da dificuldade em conciliar estas duas vertentes da sua vida, a profissional e a familiar: “...a dança é física. Para além de mental, também é física. E as crianças também exigem muito, fisicamente. Principalmente quando são pequeninas, aquilo sem dormir, aquelas noites também, a mama, as escolas... sem dormir, ter que fazer espectáculos à noite e depois continuar sem dormir durante não sei quanto tempo... isso acontece em todos os trabalhos, as pessoas têm filhos e trabalham na mesma...mas é uma questão física, aqui é mais puxado. É bom conciliar essas duas facetas, mas é muito interessante porque acho mal que as pessoas que são mães e tiveram outro percurso têm sempre outra tranquilidade outra maturidade...” Quando vai em Tournée tudo se torna mais complicado e Marisa tem que deixar os filhos. “...ou ficam com o pai, ou ficam com uma tia, ou se for um período muito comprido vão para o Porto com a minha mãe, ficam com a minha mãe e deixo... Tento resolver, eles vão fazer cinco anos, não tem sido fácil. Desde que eles nasceram digo sempre, este é o último ano! (...)” A decisão de ser mãe, entre as bailarinas é frequentemente adiada: “...honestamente diria quanto mais novas melhor, não é? Mas muitas delas adiaram tanto que agora já não podem ter. Isso é que é triste, muito triste, eu acho (...)”.

Sobre **hábitos alimentares**, Marisa refere que hoje em dia não se preocupa como no passado com o regime alimentar. Reconhece, no entanto que se trata de uma preocupação generalizada entre as bailarinas: “...Não, já tive quando era miúda, agora já não tenho, já não penso nisso, mas lembro-me, pronto que é óbvio que tive, todas têm, todas passam por isso, aquela fase de se achar magras e...em pequeninos... ao contrário das outras pessoas que chegaram... a partir dos 30 começam a ter cuidado, a barriguinha e não sei quê, comigo foi exactamente ao contrário, deixei de me preocupar com isso porque é o meu corpo não é? Os músculos estão trabalhados há tantos anos, acho que agora quando parar mesmo de vez é que vou sentir. Com as miúdas há, infelizmente [pressão]. Eu digo infelizmente porque tenho visto aqui muitas miúdas novas a sofrerem com isso e não é justo. Não se faz isto. Hoje em dia... o que interessa é dançar bem. A estética, claro, é interessante, mas é tão subjectivo, não é? (...) Não, sofrem tanto, deixam de comer, ficam deprimidas. É tão triste ver quando elas não estão bem com elas próprias, não gostam delas, é horrível. Não se faz, não se faz. Porque aos dezoito anos as miúdas ainda estão com corpo, ainda não secaram, ainda não... Fazê-las sentir mal? Não se faz. (...)”

Como em todos os bailarinos, também o **corpo** de Marisa se ressent: “...Tive muitos problemas articulares, sim, das articulações e tendões, pés, mas dancei com eles, sempre. Muitos problemas a nível de concentração, eu acho que quando uma pessoa se lesiona, desliga, desligou e o corpo dança sozinho e então pode correr o risco de se magoar. Com dor já dancei muitas vezes. Hoje em dia a dor é relativa. Sim, infelizmente é muito triste dançar com dor. A adrenalina. A adrenalina esconde muito a dor. (...). Queixam-se muito, devido a essas coisas... pior... como o exemplo dessas raparigas, aqui tenho toda a possibilidade de me manter, por amor de Deus... Ah, e conheço bailarinos que estão um ano sem trabalhar e depois um ano com trabalho que têm que estar a fazer coisas, de casino e com saltos altos e coisas que têm que andar descalços e depois têm... não, aqui é a elite, não sabem mas é, porque lá está, aqui só vivem dentro destas quatro paredes e pronto, muito mau. Muito mau. Não conhecem, o que é realmente pior. Não somos futebolistas, não somos tratados como tal com as coisas todas e os médicos, mas tendo em conta que há pessoas a passar por muito pior

Os **espectáculos** são sempre motivo de nervosismo pois “...O espectáculo é em directo. É ali e pronto e é ali. Portanto há aquele... da altura, não se pode voltar atrás nem repetir nem nada. Mas é bom, é muito bom. (...)”

Para Marisa **um bailarino deve ter uma inteligência**: “... Toda, possível e imaginária. Toda a inteligência é preciso, toda (...). Digo inteligência mais a longo prazo, eu diria uma inteligência a nível de carreira, a nível de... mesmo de vida própria, inteligência no trabalho. Há pessoas que são muito boas, com muito boas condições físicas, mas de alguma maneira não conseguem gerir a sua carreira e a maneira de adaptar de fora para dentro e de conseguir dar de dentro para fora com inteligência. Por isso, muitas vezes ficam pelo caminho. É relativizar as coisas, é conseguir perceber onde é que está a realidade e onde está uma utopia. Não, o que é preciso lidar é exactamente com a emoção de não ter conseguido o papel, é uma inteligência emocional. Quando digo inteligência, todos temos, a nível de trabalho, sabermos qual é o músculo, quando eu digo inteligência é um bocadinho diferente, é saber lidar com as diferentes situações. Por exemplo, situações emocionais que às vezes nos podem deitar muito abaixo, mas mesmo muito abaixo e a inteligência que eu digo... mas mesmo muito abaixo... Exactamente o conseguir lidar com diferentes situações ao ponto de não nos deixarem fazer mal. Não nos deixarem ultrapassar a sanidade mental. É preciso estar são, mentalmente, não estar em desvarios porque não fiz, porque estou gorda e então vou ficar anoréctica, e então não fiz porque sou muito feia e então... essas coisas assim de... Muitas vezes ficam, infelizmente, nas miúdas mais novas, principalmente (...). Não quer dizer que não haja orientação, orientam-se os alunos, orientam-se os estudantes. Uma pessoa a nível profissional não tem que estar à espera destas orientações, é profissional, a pessoa tem de estar, é o próprio que tem de ter a capacidade de orientar a sua carreira e a sua profissão, as pessoas não vão... quer fazer um curso de formação ou qualquer coisa, não vai estar à espera que a empresa que me está a pagar me vá orientar o curso. Não, eu se quero valorizar a minha carreira tenho que ser eu a fazer as coisas, não somos miúdos da escola, percebe o que quero dizer? Não vamos pôr sempre a batata quente em cima dos outros. Eu sou responsável pelo meu corpo, pela minha carreira, faço o que for preciso, tenho discernimento, se estou nesta profissão é porque alguma coisa, maturidade, quer seja física, emocional quer seja o que for, e que de facto seja artística. Eu estou mal, preciso de um nutricionista, não vou pedir à Companhia.

Pronto, a Companhia podia ter, eu acho, um acordo. Eu preciso e vou ali. Agora não precisam de trazer um nutricionista à companhia. A não ser que eu esteja anoréctica, mal e nem a mãe nem o pai me conseguem ajudar. Esses casos não são despistados e muitas vezes a pessoa... e a companhia não é responsável por isso percebe? Não, tenham paciência, não é uma escola de crianças, são todas e eu sou a adulta, eu já trabalhei em companhias fora. É assim, menino faz assim... não fazes assim vais para a rua. Tem que ter responsabilidade, de tratar de tudo, é para mostrar trabalho, nós não vamos tratar de ti é para isso que és pago. Percebe o que estou a dizer? Eu vou fazer um espectáculo, sei que não posso sair à noite e beber, é assim, é a minha responsabilidade. No entanto, também posso pensar, eu estou nervosa, preciso de ir tomar um copo à noite, e lá está, é minha responsabilidade, somos adultos percebe? E às vezes nesta companhia, sobretudo na gente muito nova, e às vezes também sinto vontade de mãe e dizer às miúdas e orientar um bocadinho mas... infelizmente acho que também deviam crescer mais um bocadinho. Já têm vinte anos algumas, têm comportamentos completamente infantis e estarem à espera de um colinho... não sei, também... acho que quanto mais depressa aprenderem a ter responsabilidade por elas próprias e por aquilo que fazem, mais aprendem e mais cedo ficam independentes, porque apesar de tudo isto é uma profissão independente, tem muito a ver, quanto mais depressa aprenderem, acho que quanto mais depressa as pessoas tiverem consciência que não precisam de acompanhamento e que mesmo com a sua mentalidade de vinte anos conseguem ultrapassar melhor. Claro que não estou a pedir às pessoas de vinte anos que ultrapassem as coisas como as de trinta! Não! Mas têm que deixar-se de dramas! Também é uma versão dramática, mas isso é no palco. Mas na vida real não... Sabe, assim uma coisa mais leve, vamos lá, meterem as coisas mais leves. Não vale a pena andar a chorar e deixar de comer. Fazer dramas e não estico o pé, que horror. É a única coisa que acho que devo dizer a essas pessoas. Aliviem, estamos aqui, é uma profissão, é para dançar, é para as outras pessoas verem-nos a dançar, é um gozo pessoal. O que tens, tens. O que não tens, não tens... sabe, é um bocadinho assim. (...)."

Sobre a **reconversão profissional**, trata-se de um assunto sensível dado que a carreira é muito curta e as perspectivas de futuro são escassas: “...Curta, mas para quem começa aos 17 anos, chega uma altura que já é longa. É um passo muito perigoso e luta grave porque a maior parte das pessoas não pensa nisso quando começa não é? E também aquilo que nos dá como perspectiva... tem muito a desejar, não nos dão nada na realidade. Um trabalho por conta própria numa valorização profissional mesmo que não seja a nível de dança, que seja a outro nível, ou então de repente vê-se sem rede e pode cair no chão a qualquer momento. Se calhar estaria melhor agora [se tivesse terminado o curso de Psicologia], mesmo com filhos e mesmo independente da minha capacidade. Nem toda a gente tem a capacidade para seguir coisas continuadas à dança e quando eu digo empregos relacionados... não me apetece dar aulas a miúdas numa escolinha. Não me apetece, não estou para aí... não é essa a minha vocação, mas também não é fazer as coisas assim. O que é que eu vou fazer? Não tenho ideia honestamente, se me perguntar honestamente, tenho muito medo, não tenho ideia. Tenho dois filhos para sustentar e cada vez que penso nisso é muito complicado. Não tenho ideia e ao mesmo tempo tenho muitas ideias, mas tenho que me pôr um bocadinho... assentar os pés e pensar finalmente o que é que vou fazer. Eu tenho reforma, posso ficar aqui a fazer aulas e depois ir para casa. Mas não é isso que... não. Já trabalhei fora da companhia mas sempre ligada à dança... E farei qualquer coisa, já trabalhei ligada à dança e ao teatro (...).”

Após as **férias**, necessárias para repor energias, **é sempre complicado retomar a actividade física**: “...Claro, é só férias [mas é difícil retomar] ... é sempre um bocadinho, uma pessoa vai-se habituando, já conhece.”

Sobre a **organização do quotidiano de trabalho** na Companhia: “... acho muito das 9 às 6. Exausto, já não rende. (...) 9h30, aulas às 10h, muitas vezes acabamos ao meio-dia, outras vezes acabamos às seis outras vezes acabamos às quatro. É preferível ao trabalho acumular, acumular... essa irregularidade também é prejudicial até com as pessoas. Custa muito quando é exaustivo. Quando é exaustivo, que é preciso, eu devo confessar, aí preciso de aplicar toda a minha inteligência para conseguir passar e ultrapassar. Acabando, errando bem e acabando bem.”

Capítulo IV: Os Bailarinos

4.1. O mundo do Ballet

“De nos jours, la danse, qu’elle soit classique ou moderne, qu’elle fasse appel ou non à la musique et à la peinture, est devenu part de seul magie du corps humain et des mouvements qu’ill dessine dans l’espace une façon décisive d’instaurer la beauté dans le monde. (...)”

La danse, comme l’amour nos aide à prendre conscience de nous-mêmes et à devenir ce que nous sommes : dans le corps-temple vit et palpite quelque chose que nous appelons l’âme, la beauté, le secret.⁵⁵ »

L’esprit du Ballet - Marcel Schneider

Helena Wulff na obra “Ballet Across Borders. Career and Culture in the world of dancers⁵⁶” aborda as peculiaridades do mundo do Ballet (e do conceito de mundo do ballet transnacional⁵⁷) a partir do estudo etnográfico de três Companhias de Ballet Clássico: Royal Swedish Ballet, British Royal Ballet e American Theater Ballet. Tentaremos neste ponto do nosso trabalho sistematizar algumas dessas peculiaridades em particular as que importam mais no âmbito do problema em estudo.

O modelo de funcionamento das companhias de Ballet Clássico assenta numa forte hierarquia que reflecte a distribuição de papéis em Ballets clássicos. Como verificámos no capítulo II deste trabalho, a Companhia tem uma dimensão idêntica (70 bailarinos) à das Companhias estudadas por Wulff e estrutura-se em cinco categorias (Principais, Solistas, Corifeus, Corpo de Baile e Estagiários) às quais corresponde uma certa hierarquia de distinção profissional.

A carreira de bailarino inicia-se geralmente por uma audição numa Companhia após anos e anos de intensa aprendizagem e prática quando ainda se é criança. Os bailarinos desempenham actividades muito exigentes não só a nível da capacidade de concentração mas também da força física, isto é, dos gestos técnicos inerentes à sua profissão. De acordo com Hamilton e Hamilton (1991) são precisos anos de trabalho para se adquirir a perícia

⁵⁵ SCHNEIDER, Marcel, *L’Esprit du Ballet*, Éditions Bartillat, 2002, s.l.

⁵⁶ WULFF, Helena, *Ballet Across Borders. Career and Culture in the World of Dancers*, Berg, Oxford, 2001.

⁵⁷ De acordo com Helena Wulff o mundo do ballet transnacional é simultaneamente homogéneo (no que se refere às práticas de trabalho) e heterogéneo (no que se refere às leis de emprego nacional e sistemas fundadores).

técnica e artística necessárias para integrar uma Companhia de Dança. A carreira do bailarino assenta numa rotina diária marcada por aulas durante a manhã e ensaios durante a tarde que são fundamentais para o seu aperfeiçoamento técnico. O horário de trabalho nas companhias é muito intenso e este aspecto repercute-se na vida pessoal e social dos bailarinos.

A exigência inerente à profissão sugere que as lesões ou doenças existentes na dança resultam de um trabalho excessivo e persistente em fases delicadas do desenvolvimento que é, muitas vezes, compreendido pelos bailarinos como um sinal do seu progresso. Mesmo que esse progresso possa traduzir-se em dor e sofrimento. Para Wulff existe na dança a cultura da lesão e da dor e embora alguns bailarinos construam a sua carreira sem problemas de saúde graves, a maioria tem lesões e sofre dores. No entanto, ser-se capaz de aguentar e controlar a dor é encarado como necessário à carreira do bailarino.

A relação com o corpo é outras das peculiaridades do mundo do Ballet na medida em que dependem totalmente dos seus corpos e da manutenção da forma física em todos os momentos da sua carreira. A ideia de um tipo de corpo adequado ao mundo do Ballet clássico está associada, entre outros requisitos, à magreza.

Uma produção de ballet é o produto do trabalho de diversos elementos: Bailarinos, Coreógrafos, Músicos e todos aqueles que trabalham fora do palco (pianistas, mestres ensaiadores, fisioterapeutas e outros profissionais de saúde, cenógrafos, maquilhadores e responsáveis pelo guarda-roupa, técnicos de som e imagem, fotógrafos, Direcção da Companhia, assistentes de Direcção, staff administrativo, etc...) mas cuja actividade é fundamental para que a produção seja uma realidade.

A relação entre Bailarinos e Coreógrafos é assimétrica, essencialmente devido à sua grande experiência profissional e ao facto de estes últimos terem sido bailarinos, e revela poderes distintos no quadro da hierarquia de uma Companhia. Essa assimetria está patente em diversas narrativas de vida construídas neste trabalho e que já haviam sido abordadas por Wulff na obra citada.

Existem vários métodos e técnicas associados ao ballet clássico sendo os mais populares, o russo, o inglês e o francês. A transmissão das técnicas implica a sua descrição e o domínio da sua designação específica mas também a demonstração da sua execução. A terminologia própria da dança clássica inicia-se na posição do executor face ao público, passando pelas várias posições de braços e pernas e termina nos movimentos em si. A figura 3⁵⁸ exemplifica a orientação do espaço no ballet clássico.

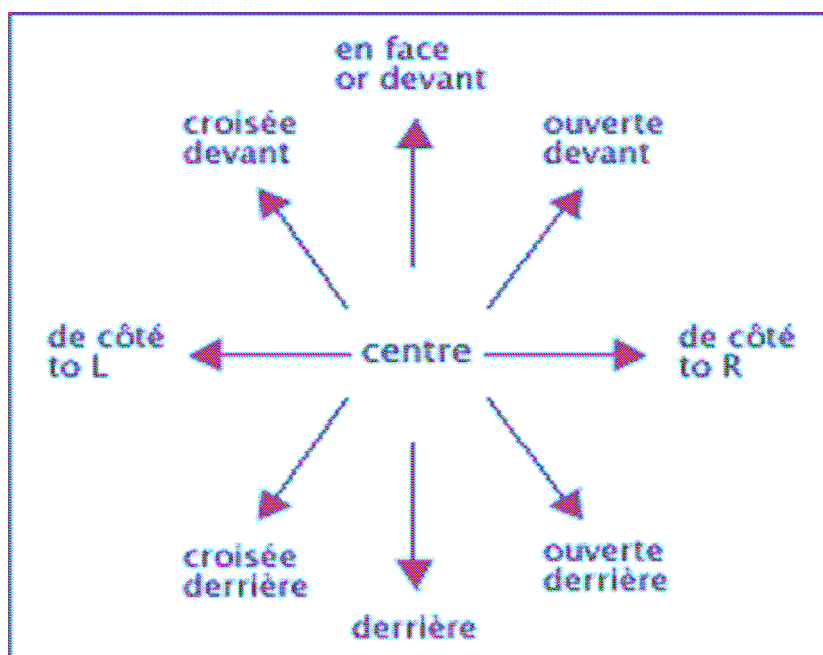


Figura 3 – Orientação do Espaço no Ballet

Todos os passos clássicos são executados com as pernas “viradas para fora”, ou seja, “*en dehors*”.

As posições básicas do Ballet estão ilustradas nas figuras 4 e 5⁵⁹ e podem ser descritas sucintamente da seguinte forma: primeira posição (calcanhares juntos formando um ângulo de 180 graus), segunda posição (pés afastados um do outro, um passo e

⁵⁸ Figura extraída de um artigo de Rute M. Baptista «Como Dançar o Lago dos Cisnes», artigo produzido no âmbito da cadeira de Biomecânica do Movimento da Licenciatura em Engenharia Biomédica, 4º Ano, 1º Semestre 2004/2005, disponibilizado na Internet.

⁵⁹ Figuras extraídas de um artigo de Rute M. Baptista « Como Dançar o Lago dos Cisnes», artigo produzido no âmbito da cadeira de Biomecânica do Movimento da Licenciatura em Engenharia Biomédica , 4º Ano, 1º Semestre 2004/2005, disponibilizado na Internet.

formando um ângulo de 180 graus), terceira posição (com os calcanhares cruzados), quarta posição (com o calcanhar do pé à frente, alinhado com as pontas do pé nas costas, enquanto os pés estão um passo afastados) e quinta posição (com os calcanhares de cada pé a tocarem as pontas do pé oposto). Os braços dos Bailarinos também têm posições correspondentes, algumas ilustradas na figura 5.

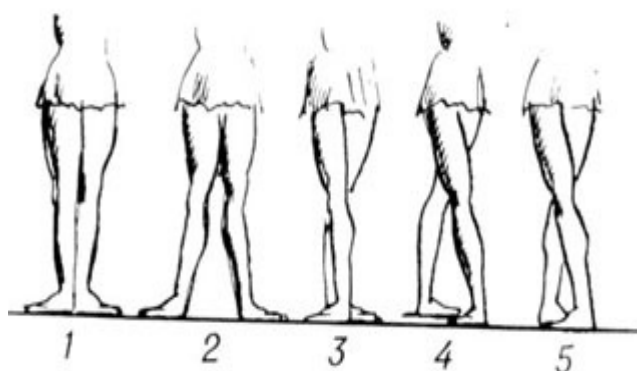


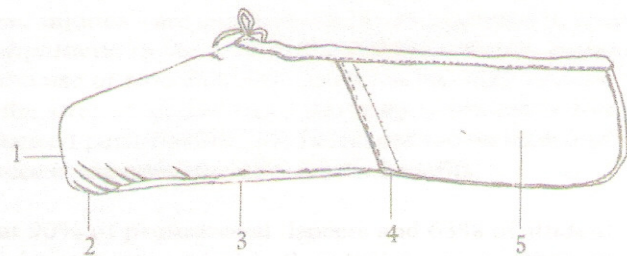
Figura 4 – Posições de pés e pernas



Figura 5 – Posições de braços

The Anatomy of a Point Shoe (FIGURE 3)

- (1) platform of tip
- (2) edge of pleats or feathers
- (3) outer sole
- (4) waist seam
- (5) quarter or heel section



- (6) vamp: top of the box that covers the toes

- (7) pleats or feather: an area underneath the box where the satin is pleated to fit under the sole

- (8) wings or supports

- (9) shank or narrow supporting spine: attached to the back of the insole

- (10) stiffened box or block: made of layers of glue and fabric surrounding the toes and ball of the foot

- (11) drawstring knot

- (12) drawstring casing: piece of bias tape stitched around the edge of the shoe to contain the drawstring

- (13) insole

- (14) back seam: divides the quarters

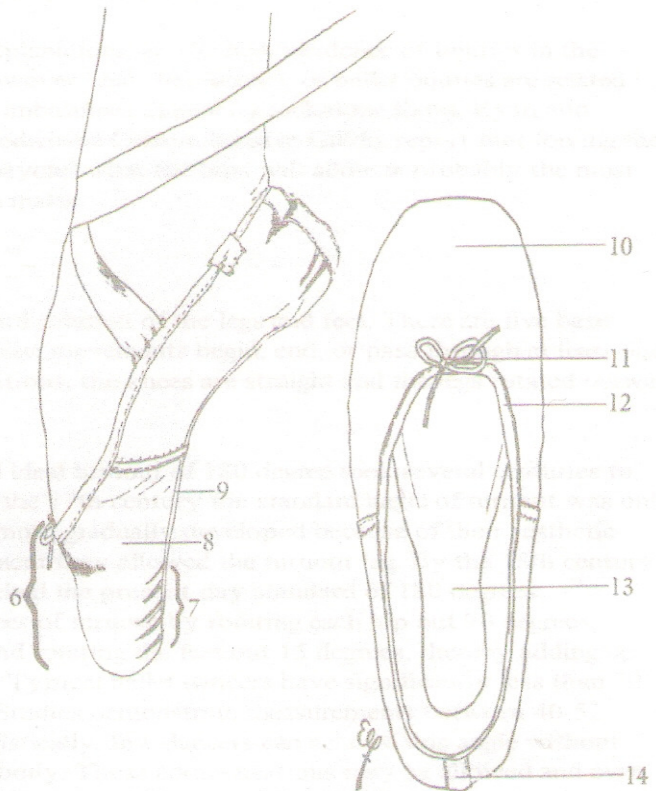


Figura 6 – Anatomia das sapatilhas de pontas.

Em 1983, Suzanne Gordon⁶⁰ colocou em evidência o lado obscuro do ballet, revelando que a saúde e sanidade dos bailarinos estavam a ser sacrificados por esta forma de arte.

Muito do que hoje se sabe sobre as pressões e os riscos a que os bailarinos se encontram sujeitos só começaram a vir a público pela pena de algumas das bailarinas principais de George Balanchine⁶¹ – como Gelsey Kirkland que deu à estampa «Dancing on my Grave» em 1986 – que decidiram escrever as suas autobiografias. São então relatados distúrbios alimentares, perturbações psicológicas, professores abusivos em esforços e modo de tratar os bailarinos, abuso de substâncias ilegais entre outros.

O testemunho de Ana Lacerda, primeira -bailarina da Companhia Nacional de Bailado, em entrevista à revista Visão⁶² permite-nos ter uma percepção das peculiaridades deste mundo:

“ Ouve-se a pungência de violinos e a bailarina irrompe, do lado esquerdo do palco vazio, os braços erguidos acima da cabeça, os pés lançados em «pontas» vertiginosas. É uma cena reconhecível a quem esteja familiarizado com as coreografias do ballet clássico. Aquele passeio acrobático que exige esforço sobre-humano às articulações, acompanhado por um amplo e gracioso esvoaçar dos braços, simula *A Morte do Cisne*. (...)

⁶⁰ Gordon, S, *Off Balance. The Real World of ballet*, New York: Pantheon, 1983.

⁶¹ Bailarino e coreógrafo russo, naturalizado norte-americano, George Balanchine, nome artístico de Georgi Militonovitch Balanchivadze, nasceu a 22 de Janeiro de 1904, em São Petersburgo, na Rússia. Em 1914, ingressou na Escola Imperial (depois Escola de Bailado do Estado Soviético), na qual se formou em 1921. Iniciou a sua carreira como bailarino ao representar, com 10 anos, o papel de Cupido, em *A Bela Adormecida*, numa produção da Companhia do Teatro Bailado Maryinska. Em 1924, foi um dos quatro bailarinos (os outros Tamara Geva, Alexandra Danilova e Nicholas Efimov) que saiu da União Soviética para uma tournée na Europa ocidental. Os quatro bailarinos foram convidados por Sergei Diaghilev para integrar os Ballets Russos de Paris. Pouco depois, Sergei Diaghilev nomeou Balanchine como coreógrafo da companhia, função que ocupou até 1929, ano da morte de Diaghilev. Em seguida, Balanchine coreografou para várias companhias e criou a sua própria companhia, em 1933, ano em que foi convidado por Lincoln Kirstein, responsável do ballet americano, para viajar até Nova Iorque e com ele fundar a Escola de Bailado Americano e a Companhia de Bailado Americano. A partir de então, realizou várias coreografias para várias companhias de óperas e de bailados, passando a liderar o bailado norte-americano. Implementou uma postura corporal precisa e com linhas alongadas, preocupou-se com o uso extensivo do espaço e incrementou mais vivacidade e velocidade às danças. George Balanchine faleceu a 30 de Abril de 1983, com o síndrome de Creutzfeldt-Jakob, nos Estados Unidos da América. Em 1987, foi criada a *Balanchine Trust*, uma organização que detém os direitos de autor sobre os trabalhos do coreógrafo e que controla a qualidade de vários espetáculos de dança. In : Infopédia [em linha] Porto: Porto Editora, 2003-2009 [consult. 2009-06-11]

⁶² Revista Visão, *Vida em Pontas*, por Sílvia Souto Cunha, Edição de 26 de Abril de 2007, pp. 154-158.

No palco ainda desfeito por ensaios e fios de electricidade, frente a uma plateia vazia, a bailarina Ana Lacerda arqueia o corpo como se uma invisível flecha estivesse para ser disparada no ar, as costelas desenhadas sobre o corpete negro, o queixo levantado, as pernas ocupadas nesse impossível e contínuo movimento de tricotar o chão...Mesmo habituados às contemporâneas proezas atléticas, desportos radicais e recordes quebrados à velocidade dos noticiários diários, há como que um maravilhamento perante esta cena de presumível suor e presumível delicadeza. Mas as testemunhas presentes – a ensaiadora Maria Palmeirim e uma bailarina do elenco demasiado ocupada em extenuantes exercícios de alongamento – conhecem já, de cor e salteado, o esforço exigido à proeza de quatro minutos.

«É horrível», desabafa Ana, desabando sobre as calças de algodão puídas, vestidas por cima de collants negros encimados por folhos. A bailarina expressa frustração por ainda não ter dominado esta coreografia «aparentemente simples mas composta de movimentos feitos de muitos pormenores», como minutos antes a caracterizara entusiasticamente. (...)

As luzes agressivas, a concentração quebrada por terceiros, a acumulação de ensaios, não ajudam. Mas Ana rapidamente se reergue, as sapatilhas cor-de-rosa, marcadas pelo uso excessivo, orgulhosamente erectas. E o periclitante trapézio recomeça...mais uma vez. (...) A *Morte do cisne* parece agora perfeita para ser interpretada por Ana Lacerda (...). Ela é, aos 34 anos, uma veterana reconhecida a quem os profissionais do meio não poupam elogios – da magra silhueta de garça ao profissionalismo evidente. A própria parece agarrada à sua serenidade, declinando auto – elogios e sorrindo, condescendente, perante os lugares-comuns que a dança clássica sempre inspirou.

«Não gosto de usar a palavra sacrifício», afirma cuidadosamente. E continua, voz calma e sorriso frequente. «É claro que é uma profissão exigente, de desgaste rápido. À medida que o tempo vai passando, o corpo muda, tem lesões. Todos nós, bailarinos, passamos por isso. Mas o que é necessário é ter a noção da responsabilidade da nossa actuação, sermos profissionais, saber as escolhas que fazemos. No meu caso, aconteceu naturalmente.» Recusa olhares de compaixão pela vida preenchida, que os transporta a aulas diárias às 9h da manhã, seguidas de ensaios pela tarde fora e, muitas vezes, de espectáculos nocturnos. É um ritmo familiar desde que acumulavam aulas de liceu com a barra de dança, habituando-se à presença constante do saco de sapatilhas e meias – para

usar muito e deitar fora sem remorso depois – para, a qualquer momento, manter os músculos quentes e a elasticidade pronta.

Ana respeita o ofício. Tanto que quer deixar a dança enquanto está no auge, planeando dedicar-se à criação de figurinos, gosto assumido e já testado em alguns espectáculos. «Não há lugar para todos serem professores ou ensaiadores. Mas, por lei, tenho que ficar aqui até aos 55 anos. Há bailarinos que passam a picar apenas o ponto, e isso não faz sentido», aponta a bailarina.

Respeita-o tanto que lhe nega o estatuto de obsessão: «Para mim, é muito claro que o importante é a nossa vida, a família, os afectos, os amigos. Essa consciência foi uma aprendizagem que fiz» (...)

Ana Lacerda começou aos cinco anos na escola de ballet dos Salesianos, em Lisboa, porque a mãe «tinha uma grande sensibilidade, virada para a dança e não só». (...)

Desde sempre que a Companhia Nacional de Bailado é a sua casa fiel. A ela está ligada, por contrato e por laços finos e invisíveis. É fácil de perceber como conhece os cantos à casa, os sorrisos dados a quem passa, a cumplicidade com a ensaiadora que conhece desde os 19 anos...Não usa a palavra «família», mas é claro que poderia falar sobre birras, competições, afinidades lectivas. Não o faz. E há também o espelho, «sempre presente na nossa vida, o que não é fácil. Estamos sempre a ver a nossa actuação, demasiado conscientes dos nossos defeitos, perfeccionistas em excesso», descreve.

É inevitável reparar na fragilidade dos pulsos, na curva do pescoço delgado, nos pés que, em repouso, se flectem inconscientemente. Conta já duas operações ao pé esquerdo, uma dor omnipresente. Ossos do ofício. «Mas o público não tem culpa disso, é importante dançarmos com a leveza que este acredita termos...».

Na sala-estúdio do Teatro Camões, o dia começou cedo. Como sempre. Dezenas de bailarinos, de várias formas, feitios e nacionalidades, seguem as instruções do professor, por entre brincadeiras cúmplices e ao som do piano tocado ao vivo. Defronte do espelho-parede, correspondem às instruções, mesmo que estas sejam saltar consecutivamente dez vezes, cruzando e descruzando as pernas esticadas, mantendo um sorriso. Leva-se tempo até identificar qual é ali o elemento estranho: o som pesado, seco, dos pés que batem no chão. Aquilo que o público nunca ouve...”

Outro exemplo interessante e dado a conhecer ao público é o do bailarino Benvindo Fonseca que foi primeiro bailarino no Ballet Gulbenkian e que na edição de 22 de Abril de 2006 da Revista XIS, abordou algumas das dificuldades e pressões a que estão sujeitos os bailarinos.

“ Quando era criança dizia que queria ser um “beatle” e, para mim, isso era qualquer coisa ligada ao espectáculo. Depois, na altura do *Fame*, houve muita visibilidade do bailado e eu fiz uma audição para *A Grande Curtição*, o espectáculo onde começou a Maria João, do Jazz, entre outras pessoas, e acharam que tinha aparecido o Leroy português...

Comecei a dançar muito tarde. Fiz patinagem artística a partir dos quatro anos e só comecei a dançar aos 16, mas aos 18 já era profissional. Entretanto tive uma bolsa de estudo no Conservatório, mas sempre fiz dança por intuição, imitava tudo o que via. Quando entrei para o Conservatório fui logo para o 5.º ano, porque sabia fazer os passos tecnicamente mais difíceis. Fazia-os naturalmente, diziam-me para fazer e eu fazia. Só depois é que fui ganhando a técnica e a correcção. (...)

Foi nesse ano, em que entrei directamente para o 5.º ano do Conservatório, que fiz a primeira audição para a Gulbenkian. Na altura não me deixaram entrar porque eu também jogava basket por influência das minhas irmãs que também jogavam e, na Gulbenkian acharam que eu estava muito pesado e não entrei nessa audição. Passado um ano, numa audição com trezentas e tal pessoas, já entrei, mas mandaram-me emagrecer. Depois, tive uma bolsa de estudo em Nova Iorque, onde vivi um ano, e aí é que foi o meu grande salto. Quando voltei tive um contrato para a Companhia de Dança de Lisboa, tudo isto com 18 anos.

Tive a sorte de trabalhar com os melhores mestres do mundo, que eram os professores da Makarova e do Baryshnikov em cujos cursos só entram pessoas expressamente convidadas. Conheci uma bailarina que dançava na Twilight Arte ela é que me levou à Maggie Black, uma das melhores mestres do mundo. Foi uma coisa que me caiu do céu! É curioso porque ela tinha um estúdio onde cabiam noventa pessoas, mas tinha um espelho muito pequenino. Geralmente os estúdios têm todos grandes espelhos e naquele espelho pequenino ela só deixava as pessoas que queriam ser corrigidas. Ela ajudou-me muito.

(...) Eu faço as coisas intuitivamente, tenho o tal *Swing* (...). Para além de que é preciso querer muito e eu nasci para isto. Quando ponho uma coisa na cabeça vou até ao fim, sem nunca pisar ninguém.

O bailado tem um estereótipo muito estilizado, tem que haver certas linhas e embora eu tivesse as proporções certas, tinha os músculos muito desenvolvidos. Visualmente era pesado. Nós, os bailarinos, temos de ter só músculos trabalhados para pular e não para ter velocidade e, portanto, os meus músculos não reagiam porque estavam trabalhados noutra sentido. Tive de alongá-los e também de perder três quilos. (...)

Na dança há muitas pessoas que saem traumatizadas, que deixam de dançar e ficam desequilibradas para o resto da vida. Na altura em que me disseram que tinha peso a mais isso também me afectou muito. Andei durante dez anos da minha vida a achar que tinha o corpo completamente errado e foi o Jasmim de Matos, que era pintor e uma pessoa que eu adorava que me disse: “mas tu és bonito!”. E graças ao olhar dele fui-me reconciliando com o meu corpo, mas o trauma inicial pode ficar para sempre.

[Há muito sofrimento físico, psicológico e emocional na arte que depende do corpo e do esforço]. Nós estamos à prova o tempo inteiro, é uma carreira de privação total, e só se está na dança e no bailado por paixão. De certa maneira somos masoquistas, passamos por muita dor, temos de moldar o corpo e isso não é tão fácil como moldar plasticina. Temos de trabalhar muitas horas, é muito extenuante. Temos de ser bailarinos 24 horas por dia, porque temos de pensar a toda a hora naquilo que comemos, temos de ter cuidado a andar na rua para não torcer os pés, não podemos correr porque isso trabalha um músculo que não interessa, enfim é uma vida com muita contenção.

Temos a ajuda de nutricionistas para aprender a comer, por exemplo. Mas é tudo muito complexo e complicado. Embora seja uma vida de privação total, a satisfação de dançar é tão grande que nós passamos por tudo só pelo prazer de dançar. (...)

Eu tive uma fase da vida em que procurava muito as palmas e outra fase em que já não eram os aplausos que me moviam. Percebi que não havia nada que eu gostasse mais de fazer do que dançar e apercebi-me de que a dança é um veículo para exprimir muitas coisas. Tive consciência de que, através daquilo que faço, do meu trabalho, passo alguma harmonia às pessoas e isso foi muito revelador. Foi um encontro comigo mesmo em que percebi claramente que fui trabalhado para fazer isto.

E se assim é então vou fazê-lo sem pretensão, porque é por aqui o meu caminho. É por isso que tenho persistido e continuado.

Houve uma fase [da minha vida], depois houve uma ruptura e só então começou outra fase. A primeira fase era o querer dançar, atingir a fama e o reconhecimento. As palmas são importantes porque é uma troca e nós damos muito quando estamos no palco. Apesar de ser um prazer enorme dançar, trabalhamos tanto o perfeccionismo, há uma exigência técnica tão grande e um rigor tão absoluto que é muito gratificante ter palmas. Depois houve uma fase de ruptura e aí é que sinto que houve uma aprendizagem, um remexer completo e uma forma diferente de estar na vida e na dança.

Por causa do excesso de rigor comigo próprio fiz uma fractura de stress na canela que não se descobriu e, mais tarde, foi uma realidade muito dolorosa para recuperar. Quando estava no Ballet Gulbenkian trabalhava geralmente das dez da manhã às oito da noite e, muitas vezes, ficava a trabalhar sozinho. (...) O osso da tíbia fica cansado dos pequenos saltos e começa a desgastar-se sem que o bailarino se aperceba. Há muitos bailarinos que param de dançar por causa deste problema e, geralmente, começa com uma dor do lado direito da tíbia e é obrigatório parar durante três meses. Na altura fiz vários testes e como não se descobriu nada começaram a dizer que era um problema psicológico. Eu sentia dores tremendas e fui parando de vez em quando, com receio, porque já tinha tido uma colega que parou de dançar com um problema idêntico. Entretanto fui para Londres, disseram que eu não tinha nada, mas como parei várias vezes, passado um ano, o osso calcificou por si próprio e reconheceu-se que afinal eu tinha feito a tal fractura de stress. A dor era tanta que comecei a sobrecarregar a outra perna e isso deu cabo da cabeça do fémur.

Quando se confirmou a fractura do stress já eu tinha o problema da anca mas continuava a dançar e pressenti que era o fim de alguma coisa. O desgaste foi de tal maneira grande que comecei a dançar só com analgésicos. Tomava um de manhã e ia dançar. Acabei por tomar cinco de manhã, cinco à tarde e cinco à noite, e pressenti que era o fim. (...) quando descobri a canela já estava a desgastar a outra perna e pressenti que era o fim, de alguma maneira. Não sabia para onde ir. Resolveram mandar-me, então, para um tratamento na Holanda e estive lá um ano inteiro, num dos sítios mais avançados do mundo para problemas deste género. A Gulbenkian mandou-me para lá e durante meses tratei a inflamação e fiz tonificação dos músculos, porque a perna mirrou. Perdi 15 cm do diâmetro da perna e tive que fazer uma reconstituição da perna e a consequente desinflamação. Entrei completamente em depressão. Tinha 33 e estava, de facto, no auge da carreira. Era primeiro bailarino (...) e estava na Companhia há 13 anos. Começa-se como estagiário A, B e C, cada fase com um ano e, ao 4.º ano, passa-se para o corpo de baile.

Pode-se ficar o resto de uma vida como corpo de baile, mas, se tiver muita qualidade, vai-se subindo por essa hierarquia, passando por corifeu, depois por solista, depois por bailarino B, e depois bailarino A. Quando tudo isto aconteceu eu era primeiro bailarino. Entrei e as coisas foram difíceis, no princípio, mas fui logo convidado para solista e na altura eu já estava a fazer galas. Às vezes, quando há galas internacionais e a companhia não vai toda, vai um ou outro primeiro bailarino representar a companhia.

Em muitas das galas já nem sequer ia pelo ballet Gulbenkian mas pelo meu nome, e estava por todo o lado, a fazer galas pelo mundo inteiro. (...)

Há coisas que eu tento esquecer mas que muitas vezes não consigo esquecer. Voltando à Holanda, lá estive a fazer a desinflamação, a reconstituição da perna e uma terapia exaustiva que começava às dez da manhã e passava por massagens, quatro horas de bicicleta, quatro horas na rua, fazia 30 piscinas, enfim, foi muito exigente também.

Nessa altura só pensava: “eu vou conseguir, eu vou conseguir, porque é aqui que é o meu mundo!”. Entretanto, passados três meses disseram-me que não voltava a dançar nunca mais. O médico disse-me: “depois do trabalho que temos não vais dançar mais, acabou a tua carreira de bailarino.”

É o fim do mundo. Para mim foi o fim do mundo e eu morri, literalmente, a partir daquele momento. Entrei em tal estado de choque, que o médico continuou a falar e eu não ouvia nada. Aquilo entrou-me de tal maneira que fiquei a tremer durante dias. Davam-me uns comprimidos para dormir e quando acordava voltava a tremer. Fiquei um mês assim e sempre que acordava e via onde estava e percebia como estava, continuava a tremer. Fiquei muito afectado. (...) Depois quiseram que eu fizesse uma terapia de recuperação física durante o resto do ano, simplesmente para ter uma melhor qualidade de vida, para poder andar na rua, porque eu nem andar conseguia. Foi o fim do mundo. (...) Então eu disse para mim mesmo: “se é para pôr fim, vamos pôr fim a tudo, vamos acabar à séria e foi aí que começou uma fase negra.

É estranho porque eu nunca tinha bebido álcool, nunca tinha fumado nem feito coisa nenhuma e, de repente, a dor era tão grande que não a conseguia suportar. Foi tudo tão devastador...Foi destruir tudo o que havia à volta, porque era um sufoco, era como se uma capa negra tivesse entrado em mim. Eu não conseguia sorrir, não conseguia ver os bailarinos, não conseguia ouvir música, não conseguia estar próximo de nada relacionado com espectáculos nem com pessoas felizes. Eu que sempre fui uma pessoa positiva e puxava toda a gente para cima, de repente, tudo o que era alegria e me trazia essa ligação

com o espectáculo, com a luz e com a vida, fazia-me mal. Fiquei sombrio e só pensava: “não vou destruir ninguém, vou-me destruir a mim porque isto não tem saída.”

Foram três anos de completa autodestruição em que só pensava em morrer e arranjar uma maneira de o fazer. Eu vivia do outro lado do rio, num 7.º andar, e um dia preparei-me psicologicamente para me suicidar. Pensei: “é hoje!” Geralmente, quando as pessoas querem dar esse passo, porque é um passo que exige alguma coragem, não se diz a ninguém e eu de tal maneira me tinha preparado para saltar da janela que, no dia em que ia saltar, bebi imenso para ganhar coragem, olhei para baixo e senti o chão. Foi uma sensação tão estranha, quando ia mesmo atirar-me pensei: “a minha mãe!”.

E foi este pensamento que me parou, foi exactamente o que me impediu de me atirar do 7.º andar. A partir dessa altura vivi ainda alguns anos de grande dor e de sedentarismo autêntico. Não conseguia sorrir (eu que sorria naturalmente desde criança), não tinha alegria, nem vida. Foi uma morte autêntica.

Tive a ajuda de muitas pessoas. Também houve muitos amigos que desapareceram nessa fase, porque eu já não estava no Ballet Gulbenkian, já não era a tal pessoa famosa que abriu muitas portas, que ajuda nisto e naquilo. As pessoas foram desaparecendo, deixaram de me convidar para coisas e a solidão foi tão grande que me fui fechando dentro de casa.

Usei tudo o que era possível, tudo o que me destruísse, que me ajudasse a não sentir, a não estar aqui. Mas, no fundo, acho que não queria ir. Era para me anestesiar, para não ter a percepção do que se estava a passar. Felizmente, tive a ajuda de pessoas, fiz psicanálise, fiz psicoterapia e houve uma pessoa que me ajudou muito e me fez uma limpeza espiritual. A partir daí estive em clínicas a fazer tratamento e as pessoas encorajavam-me e perguntavam:

“ Porque é que não fazes alguma coisa para ti? “.

Eu ainda não conseguia ver dança, mas aos poucos, comecei a fazer um pequeno trabalho para mim, com figurinos do Nuno Gama, que me fez um fato em que eu ia fazer mais teatro que outra coisa, ia tentar usar a voz, porque a necessidade de comunicar era muito grande. Sentia que precisava de dizer alguma coisa ou de fazer qualquer coisa, e o corpo foi cedendo, cedendo, e também recomecei a fazer uma alimentação adequada, fiz um esforço e consegui superar a crise. (...)

Decidi que tinha que fazer qualquer coisa para voltar à dança e à vida. Comecei a fazer coisas que me libertavam, que me faziam sorrir outra vez. Recomecei a trabalhar e a

dançar e quem dança fica com a cabeça e o corpo mais saudáveis. É uma coisa que acontece naturalmente. Fui desabrochando e fui tentando fazer esta comunicação e, no fundo, aquilo em palco foi uma oração. Um agradecimento por estar aqui, pelas coisas que aprendi, pelas dores que passei.

Acima de tudo representa a direcção que quero levar na vida, sempre num caminho que chamo um caminho de luz. Tentei encontrar um equilíbrio espiritual. É tão difícil explicar isto, mas sinto agora uma enorme harmonia comigo e com o mundo. (...) Valorizo tudo, de facto. Valorizo cada ensaio, cada dia, cada minuto. E tento incutir isso nos bailarinos, tento que percebam que cada momento é único. Aliás, a nossa carreira é uma carreira de desgaste rápido e deve ser vivida com esta consciência. Sinto que estou em grandes mudanças de valores e, por isso, há coisas em que ainda me sinto perdido. Sei o que quero mas fico a absorver cada momento sem palavras. Simplesmente a absorver a vida. É muito complicado explicar. (...)

Tive uma grande sorte porque deixei a carreira no tal auge, digamos assim, e quando voltei as portas abriram-se com muita facilidade.

Foi muito comovente e muito gratificante. (...) Eu nasci para fazer isto, respiro a dança, passo a vida a observar, estou todo o dia no ginásio, das dez da manhã às cinco da tarde a trabalhar com os bailarinos. Depois vou para casa, oiço música, e tento comer e beber sempre em função do meu trabalho. Agora sinto que preciso de comunicar com os outros e, se calhar, foi por isso que usei a voz no solo, no Teatro Camões. Preciso de comunicar e preciso muito do palco. (...)

Eu acho que para estar aqui hoje e ser como sou foi importante passar por tudo o que passei. Tudo o que consigo fazer, mesmo em palco, tem a ver com o que eu vivi (...) eu passei por muita dor mas também me trouxe muita consciência e conhecimento das coisas e, só por isso, acho que passava pelo mesmo.»

O testemunho de Telmo Moreira, à Revista Única em Maio de 2009, fala-nos de um bailarino prestes a começar a sua carreira profissional numa companhia de Elite. Apesar do futuro promissor do seu presente já faz parte integrante a dor.

“ Jovem, moreno, flexível, mas sobretudo, treinado. Um corpo quase perfeito, como perfeito pode ser tudo o que for humano. Um corpo preparado para fazer voar princesas. Para convencer como pirata. Ou como toureiro. Voar como um pássaro. De um azul mulato. Aos 17 anos, Telmo (...) já tem a cabeça do outro lado do oceano. Em Julho parte para Nova Iorque para começar a sua carreira profissional. As vitórias nos concursos

internacionais são um tempo feliz que fica para trás. Chegou o momento de fazer valer o seu salário.

Já se sabe que Telmo Moreira descobriu o ballet com a naturalidade de quem traz a arte marcada no corpo. Bastou movimentar-se na gravação de um anúncio publicitário para lhe indicarem o Conservatório Nacional de Dança. Ele foi e ficou oito anos. Já chega. Chega do vento frio de quem sai dos estúdios em direcção às outras salas. Chega da parte académica. A partir de 15 de Julho, a hora é de palco. Muito palco e chão de teatro. Afinal, é ali que se vai forjar o espírito artístico do Telmo. E, para começar, nada poderia ser melhor ou mais ousado do que o American Ballet Theater, simplesmente a melhor companhia de dança clássica do mundo. Dito por ele. É verdade que ainda é o grupo júnior, onde se treinam os futuros artistas da companhia principal. Mesmo assim, é inédito: nunca um português, ou mesmo portuguesa, lá entrou. Muitos querem. Até agora, apenas ele conseguiu. “Só quero ir”, assume. Diz que não está nervoso, que esta primeira paragem é uma espécie de transição para o que espera que virá a seguir: a companhia principal do ABT, como diz os iniciados no mundo do ballet. Perdeu o sono? “Não.” Tem menos fome? “Não.” Então está a comer mais devido aos nervos? “Não”. Bolas! Como é que, com tão pouca idade, forjou esta disciplina mental? “Gradualmente”. Nada o desarma!

A única coisa capaz de o assustar é a seriedade de uma eventual lesão. “Há um ano que danço com dores nas costas, mas já me habituei”. (...) Explica que tem escoliose, uma anca mais alta do que a outra. **Aprendeu a acomodar as linhas do corpo às imperfeições do físico.** Não faz musculação para forjar os músculos, é tudo ballet. Já fez pilates e pretende voltar. Mais nada e, “enquanto puder”, vai fugir dos químicos para compensar as dores. **O que lhe é mais difícil numa aula? “ Ganhar resistência”, responde tímido, depois de uma aula que lhe saiu literalmente do corpo. Em que mais que suor, transpirava cansaço. (...)**

Quanto à sua própria construção como bailarino, explica que o concurso de Lausanne foi o que mais prazer lhe deu vencer. Desde então, já ganhou prémios em Nova Iorque e em Varna, na Bulgária, além de repetir Lausanne, o que lhe abriu as portas do ABT. Porque o primeiro foi tão bom? “Porque não sabia mesmo o que valia.” E nem no dia da sua primeira grande final diz que ficou nervoso? “Só queria dançar bem porque o resto vem por acréscimo. Dançar é um prazer.” Dito assim até parece fácil. O que mais gosta na dança? “Saltar. Também é o que faço melhor.” Se ele não dissesse, não se notava. Vencer o desequilíbrio e transformar um breve momento em algo aparentemente interminável “ também é bom”, embora raro, garante ele.

Antes da aula dos rapazes na escola de dança do Conservatório, em Lisboa, Telmo estica os músculos com um elástico vermelho e preto. Absurdamente flexível para o normal do corpo masculino, força a abertura para lá dos limites dos 180 graus. Quando as raparigas libertam a sala, corre discretamente para o canto. Ele quer especificamente o ângulo onde a parede se encontra com o espelho. Enquanto estiver na barra, ficará sempre colado ao espelho. É ali que se mede, observa, corrige, auto-incentiva. É o seu maior companheiro na aula. Aquele espelho ou qualquer outro que encontre pelo mundo.

Mais do que qualquer professor, é no espelho, ou melhor, nele mesmo, que Telmo encontra as medidas que precisa para seguir adiante. É impressionante observar como os seus olhos correm com destino marcado. É do espelho que saem e é para lá que voltam, conforme o movimento lhe permite. Cumpre as regras, volta a cabeça e o corpo para onde os exercícios mandam, mas o destino é sempre o mesmo: o espelho. Já aprendeu que é dele que depende o futuro. Quando é que relaxa? “Quando durmo”.

Confrontado com este segredo, Telmo não nega. Com o seu jeito manso de falar, assume que é no espelho que encontra a principal medida para os seus objectivos. A outra diferença para os outros colegas é que Telmo não anda para trás. Se não sabe a coreografia, não se inibe. Pára o movimento em curso, espera em pose até apanhar a sequência, mas quando faz o que tem a fazer, faz até ao fim. Estica os movimentos, alonga os membros sempre mais um bocado. Quase perde a frase musical. Mas é um engano, porque vai buscá-la mais adiante. E no fim, acaba tudo bem. Este é outro segredo de quem se faz profissional. Cada movimento vale não por si só, mas pelos efeitos que provoca na construção do corpo e do artista. Nada é mecânico. Tudo é levado ao limite. Este miúdo não se contenta com pouco. Nasceu no Alto da Loba, bairro social, em Paço de Arcos.

A história é conhecida: a mãe, cabeleireira, o pai, funcionário de uma empresa de aviação. Começou a dançar num grupo de folclore africano, ligado às suas origens angolanas. Mas isso já não interessa. É apenas parte do seu currículo.

Na aula, Telmo sorri. Evade-se. Concentra-se e, de repente, arranca um movimento mais enérgico. “Dou muita importância à estética. Procuro a beleza do movimento, a correcção”, afirma e, nestas horas, nem parece ter a idade que tem. Parece um escultor de dedos cansados pela experiência. Fala com uma voz de muito tempo. Diz também que ganhou com a passagem do tempo: “Aprendi a usar melhor o potencial do meu corpo.” Quanto à masculinidade da dança, é com alguma incredulidade que aborda a questão: “Para mim, os homens a dançar são masculinos. Um corsário (o seu papel favorito) é

masculino com todos aqueles saltos.” Como se alguém pudesse pensar de outra forma! Talvez tal afirmação se explique no retrato do seu ídolo: Carlos Acosta, o viril bailarino cubano que dança no Royal Ballet, em Londres, e que é tão moreno quanto ele.

Questionado, Telmo confirma a especulação do jornalista. É principalmente em dois pontos que ele ancora o seu equilíbrio, mesmo durante os movimentos mais rápidos. Os seus pontos – segredo são o óbvio abdómen e o inusitado pescoço. Mas a parte de trás, na base, mesmo entre os ombros. Ah e debaixo dos braços...Telmo não vai buscar forças em nenhum esgar. Não resfolega. Não é histriónico nem faz caretas para descontraír como os outros miúdos. Parece até um pouco blasé. Talvez seja uma defesa, afinal, não deve ser fácil ter tantos olhos postos sobre ele. Ele que até parece mais novo do que a maioria que vai cruzar em Junho. (...)

Telmo é vaidoso. Quando o movimento lhe corre bem, abusa. Insiste. Exibe a extensão e, quem vê, fica com a dúvida se é em nome da perfeição do exercício ou se é do orgulho em mostrar do que é capaz. Mas é estranho porque, quando chega a hora de praticar no centro da sala, Telmo não vai para a frente dos colegas. Fica na última fila. Parece que se esconde, coisa impossível. Às vezes, o equilíbrio desfaz-se na velha metáfora do castelo de cartas. Não faz mal. Telmo repete. Vai atrás do que lhe correu mal. Na próxima semana terá o seu último exame. Aquele que lhe dará o diploma. Foi por isso que voltou mais cedo da mítica Escola Vaganova, em São Petersburgo, onde entrara graças à conquista do prestigiado Concurso de Ballet de Lausanne em 2006. Lá não conseguiria acabar a parte académica do 12.º ano. Por isso voltou. Foi, aliás, na Rússia que Telmo descobriu que era na solidão da auto correcção que estaria o seu caminho. Colegas e professores estavam tão conscientes da exigência do ballet que era neles mesmos que encontravam o incentivo e o rigor.” Nunca chorei por causa do ballet. Fico triste e aborrecido quando as coisas não correm bem, mas nunca chorei”. (...) ⁶³

⁶³ MARTINS, Christiana, « O miúdo de Vitruvius » In *Revista Única*, Expresso, 1909, 30 de Maio de 2009, p.p.34-37.

Ana Lacerda e Benvindo da Fonseca, iniciaram o seu percurso na dança em idades e de formas diferentes, ambos chegaram a primeiros bailarinos e atingiram o auge da carreira. Percursos diferentes que apesar de se inscreverem no feminino e masculino têm em comum para além da paixão e entrega à dança, a dor, as doenças consequência do uso até à exaustão dos corpos, a pressão do peso e dos espelhos. As histórias de um e de outro cruzam-se em muitos aspectos e são reveladoras das peculiaridades do mundo do ballet. O testemunho do bailarino Telmo Moreira, contrasta com os anteriores por se tratar de um jovem que está prestes a começar a sua carreira profissional, no entanto a dor é já uma referência no seu discurso.

Paula Kelso⁶⁴ em « Behind the Curtain: The Body, Control and Ballet» sistematiza algumas das particularidades do mundo do Ballet, sobretudo os problemas que os bailarinos enfrentam.

1) **Imagem Corporal e Aparência** : A aparência das bailarinas sofreu alterações ao longo dos tempos, tornando-se cada vez mais magras o que tem conduzido a problemas de anorexia e má nutrição⁶⁵, idênticos ao que sucede no mundo da moda. George Balanchine teve um papel central na definição do corpo ideal da Bailarina⁶⁶, promovendo a aparência esquelética sendo conhecido por tecer comentários como : “eat nothing” e “must see the bones” (Kirkland, 1986, p.56). Em muitas companhias de dança existem cláusulas contratuais relativas ao peso e aparência física, sobre a proibição de se fazerem tatuagens, colocar piercings, bronzear-se ou simplesmente mudar a cor ou o corte de cabelo;

2) **Educação Escolar**: A dedicação que a dança implica em termos de horas de aulas e ensaios tem como consequência que poucos sejam os bailarinos que encontram a disponibilidade e tempo necessários para prosseguir estudos superiores. Para além de terem assim menos alternativas em termos de mercado de emprego, têm também menos oportunidades na socialização com os seus pares mantendo-se numa espécie de “mundo à parte” que dificulta uma vida social fora do mundo do ballet;

⁶⁴ KELSO, Paula, « Behind the Curtain: The Body, Control and Ballet» in *Edwardsville Journal of Sociology*, volume 3:2, 2003.

⁶⁵ Luke Jennings, na edição de 15 de Abril de 2007 do jornal *The Observer* escreve o seguinte: « Dance and fashion have so much in common. Both are body-centred. Both involve performance, display and self-expression. They also share a dark side – a potentially fatal obsession with weight and body- image. Since the cultural revolution of the 1960s, female dancers and fashion models have presented near-identical symptoms of damage, with failure to live up to extreme physical ideals resulting in drug and medication abuse, mental health problems and even death from starvation.(...)»

⁶⁶ « O controle de peso é uma questão que os dançarinos dividem com ginastas, patinadores artísticos, maratonistas e mergulhadores, que se esforçam por manter corpos magros e flexíveis. Desde que o fundador do Ballet da cidade de nova York – George Balanchine – descreveu o que seria o físico ideal, alguns que não nasceram com o tronco estreito, pernas longas e braços delicados tentaram compensar com a magreza excessiva, usando pílulas para dieta e diuréticos ou induzindo o vômito para perder peso. Em 1997 (...) Heidi Guenther, morreu após se esforçar por emagrecer ainda mais. Na época (...) tinha apenas 22 anos e pesava 42 Quilos(...)» In: *O uso de Drogas lícitas e ilícitas por Dançarinos*. Autor : Portal Último Segundo, Fonte: OBID, 28/07/2006 extraído da Internet.

3) **Humilhação verbal e pública :** Desde cedo os bailarinos aprendem a ouvir duras críticas não só em torno da questão do peso, como em relação ao seu desempenho do ponto de vista da execução técnica. Parece existir uma espécie de sistema de recompensa versus punição em torno da questão do peso e da competência técnica;

4) **Terminologia específica do Ballet (Jargões):** Os termos do Ballet são franceses e mantêm-se desde há séculos. A função da terminologia especializada do Ballet tem como objectivo descrever certos passos e conceitos peculiares desta dança o que contribui para a criação de fronteiras entre quem “está por dentro” e quem “está por fora” do grupo. Ao existir uma terminologia própria qualquer pessoa que não seja bailarino não sabe a diferença entre um “*tendu*” ou um “*rond de Jambé*”.

5) **Competição e ânsia pelo sucesso:** Dificilmente os bailarinos poderão confiar uns nos outros pois disputam entre si a obtenção de um dado papel, através de uma competição diária em que têm de provar ser os melhores. Os bailarinos poderão compreender as dificuldades pelas quais outros passam, muitas vezes, porque eles próprios já as experimentaram, mas tendem a focalizar-se em si porque foram ensinados a preocuparem-se apenas com o seu sucesso;

6) **Meros executantes:** O ballet é conhecido por ser uma arte performativa o que implica, na realidade, um processo criativo através do qual cada artista pode expressar os seus mais íntimos e profundos modos de sentir face a uma audiência. Todavia, muitos bailarinos dançam porque aprenderam a expressar-se através do movimento não havendo nesse processo criatividade individual visto esta, ser um desígnio dos Directores artísticos. No processo de trabalho, os sentimentos do Director Artístico são descritos ao bailarino e a tarefa deste consiste em exprimir esse sentimento à audiência através do seu desempenho corporal. Neste sentido, os bailarinos são “marionetas” ao serviço da criatividade e emoção de alguém;

7) **Controlo Corporal:** Todos os bailarinos devem controlar os seus corpos para dominarem a técnica adequada a dançar profissionalmente. As bailarinas começam a treinar muito novas para que as suas ancas se formem de uma determinada maneira para serem capazes de executar o “turn out” requerido. Também têm de treinar as suas pernas, pés e músculos do abdómen para conseguirem saltar, balançar e dançar em pontas correctamente. Estas competências requerem anos de intensos treinos de forma a adquirir a força e controlo corporais necessários ao ballet.

Como refere Maria José Fazenda⁶⁷, «O acto de dançar, em qualquer que seja a situação, é indissociável das técnicas corporais⁶⁸ através das quais o corpo e o seu movimento se constroem formal e significativamente, pelo que a actuação do corpo na dança não é um fenómeno natural (...)». Nesta linha aliás, e em artigo citado da autoria de Rute Baptista :

«O ballet é um desporto, uma arte, uma forma de dança. (...) Apesar da graciosidade, harmonia, equilíbrio e fluidez que o caracterizam, o ballet é profundamente anti anatómico. De facto, a dança clássica não só é de difícil execução como se põe a questão da própria exequibilidade de determinados movimentos. Se pensarmos, por exemplo, em qualquer movimento em pontas, verificamos que um corpo inteiro se encontra apoiado em quatro dedos. O conflito com o corpo começa nas posições mais simples, estendendo-se aos passos de maior complexidade e esforço físico. É este esforço, maioritariamente articular, que pode resultar em distensões e rupturas, como acontece frequentemente com o adutor (coxa interna).»

Todos os aspectos aqui enunciados nos permitem aferir das particularidades em torno deste tipo de dança, tornando-se assim possível falar num Mundo do Ballet.

⁶⁷ Maria José Fazenda Martins, « Corpo Naturalizado. Experiência e Discurso Sobre Duas Formas de Dança Teatral Americanas » In VALE DE ALMEIDA, Miguel (Coord.), *Corpo Presente. Treze Reflexões Antropológicas Sobre o Corpo*, Editora Celta, Oeiras, 1996, p. 141.

⁶⁸ Parece-nos oportuno relembrar que de acordo com Marcel Mauss a expressão **Técnicas do Corpo** refere-se ao “*Conjunto dos comportamentos próprios de cada sociedade que são transmitidos à criança desde a mais tenra idade, tendo em vista fazê-la conhecer e utilizar o seu corpo de acordo com as normas culturais*”, MAUSS, M, « Les Techniques du Corps », in *Journal de Psychologie*, vol.32, 1936; Reeditado em Mauss (1950) extraído de PANOFF, M., PERRIN, M., *Dicionário de Etnologia*, Col. Lexis, Edições 70,s.d, Lisboa, p.165.

4.2 Questões de Género entre os Bailarinos

“ O Bailado clássico é uma coisa puramente feminina: a mulher é um jardim com as mais belas flores e o homem o seu jardineiro”

George Balanchine

A ideia de um corpo perfeito para o Ballet (descrito por George Balanchine, fundador do Ballet da Cidade de Nova York, como sendo tronco estreito, pernas longas e braços delicados) para além das questões anatómicas já referenciadas também se prende com a questão do peso, ou melhor do baixo peso. Para os Bailarinos do sexo masculino esta questão não se coloca com tanta acuidade, mas no caso das bailarinas parece ser fundamental o que torna difícil, por exemplo, o regresso à dança na sequência de uma gravidez em que se ganha sempre peso.

A generalidade das bailarinas apresenta um índice de massa corporal⁶⁹ abaixo do peso normal, algumas mesmo após terem sido mães o que face ao esforço de exercícios diários acentua a fadiga e diversas perturbações alimentares como a anorexia, uma realidade entre alguns destes profissionais ainda que não [completamente] assumida. A decisão de uma gravidez no seio desta profissão é muitas vezes adiada ou dificilmente atingível dado o baixo peso das bailarinas. Estes são problemas que se inscrevem, sobretudo no feminino ainda que muitas vezes sejam vivenciados a dois quando se trata de um casal de bailarinos. Num artigo intitulado « In 'Toe shoes and pregnant»⁷⁰ Erika Kinetz dá-nos conta deste problema :

«By March, Irina Dvorovento's arabesques were no longer exquisite, but her belly was. She and her husband, Maxim Beloserkovsky, both principal dancers with American Ballet Theatre, were expecting their first child, and her belly formed a smooth, fantastic ball beneath the candy pink cashmere of her sweater. (...) At 4:43 a.m on Thursday, March 24, Dvorovento gave birth (...) to a 3.3 Kilogram, girl named Emma Galina Beloserkovsky, bringing the number of mothers in her company to three. After Margaret Tracey and Helene Alexopoulos retired from New York City Ballet in 2002, that company was left

⁶⁹ O IMC ou Índice de Quetelet é um padrão de medida internacional usado comumente para identificar o grau de obesidade de uma pessoa em que >20 significa baixo peso, 20 a 25 significa peso normal/ideal e 25 a 30 significa excesso de peso. A Organização Mundial de Saúde usa um IMC (BMI) com valores diferentes que não foi aqui aplicado devido à complexidade inerente às diferenças de base populacional.

⁷⁰ KINETZ, E., « In Toe Shoes and pregnant» In *International Herald Tribune*, 12th April of 2005.

with two dancing moms: Darci Kistler and Kyra Nichols. Boston Ballet currently has two, and San Francisco Ballet and Houston Ballet each have four. That may not be the stuff of a major population shift, but for the slim, austere world of professional ballet, it amounts to, in the words of *Dance* magazine, a “baby boom”.

The generation of divas before this generation was like, “Only ballet”, Beloserkovsky said. “Anna Pavlova – her mother told her, “No babies. You’ll ruin your figure.” The couple, who emigrated from Kiev in 1994, worked a decade to establish themselves, securing principal roles, a nice apartment and American citizenship before starting a family. Dvorovento, who turned 31 in August, got pregnant during the final weeks of the Metropolitan Opera House Season, when she and her husband were dancing as Romeo and Juliet. “My first concern was: Will I be able to dance a full “Swan Lake” eight weeks pregnant? She said.” The doctor said: “Listen to your body. If you feel pain or start bleeding, stop, immediately.” (...)

George Balanchine, the father of American Ballet, sent a mixed message to mothers. Pregnancy may not been taboo – Allegra Kent, Melissa Hayden and Karin von Aroldingen all had a children while in his employ – but it was not widespread, either.

Patricia Wilde, who danced with his City Ballet from 1950 to 1965, recalls, “ He did want you totally involved in what you were doing, but if you could do both things”- dance and raise a family – “he would never have said, “Lose that Child”. But, she added: “Mr. Balanchine wanted me really thin, and that wasn’t easy for me. I did have to gain weight to get pregnant.” She gave birth in 1968, at 40, after she had left the company.

When McKenzie took over Ballet Theatre in 1992, there were no mothers in the company. But the next year, three dancers got pregnant within six weeks, including Lucette Katerndahl Besson, then a soloist. Katerndahl Besson said she was nervous about sharing the news.

“Before the 1990s, you were given the message that it wasn’t possible”, she said.” If you had a baby, you would probably leave.” But over time, shifts in attitude – toward mothers in the workplace and exercise during pregnancy – began to filter into the ballet world. All three dancers who left the company to give birth that season returned and danced the next. Today, dancing during pregnancy and after childbirth, once a privilege of only the grandest stars, is unexceptional. But for dancers who become pregnant, the body is an instrument of art as well as of motherhood, and those roles can sometimes clash. »

A dança clássica para as mulheres é muito exigente e requer uma competência específica, isto é, a capacidade para dançar em pontas⁷¹. A aquisição desta capacidade implica a construção da força necessária para o fazer pois todo o peso do corpo fica sustentado em quatro dedos.

Outra questão que, no âmbito do Ballet, se coloca às bailarinas é o risco de ter um Síndrome do triatlo das mulheres atletas.

“The Female Athlete Triad is a Syndrome occurring in physically active girls and women. Its interrelated components are disordered eating, amenorrhea, and osteoporosis. Pressure placed on young women to achieve or maintain unrealistically low body weight underlies development of the Triad. Adolescents and women training in sports in which low body-weight is emphasized for athletic activity or appearance are at greatest risk....Has been working with the Royal Ballet since 2003 with the aim of enhancing the health and well being of professional dancers.

In conjunction with the Royal Ballet Physiotherapy Department staffs from the HPL are conducting research into the incidence of osteoporosis amongst male and female dancers and the investigating the relationship between endocrine function (hormones) and bone mass, geometry and density. Previous projects have also assessed the lung function, aerobic capacity and lactate threshold of professional dancers. The evidence from these projects helps health professional working with dancers to improve their care and development...”

American College of Sports Medicine (1997)

⁷¹ “ Em Portugal, a questão levou uma mãe de uma nova aluna da Escola de Dança do Conservatório Nacional a apresentar queixa na Direcção Regional de Educação de Lisboa. Luísa Meireles estava preocupada com a filha de 10 anos, que tinha entrado para o primeiro ano sem qualquer experiência de bailado. As aulas tiveram início em Setembro e, segundo ela diz, em Janeiro foi-lhe comunicado em reunião de pais que as meninas iam «iniciar o trabalho de pontas». Assim, logo no primeiro ano, pareceu-lhe muito cedo. A questão da Idade adequada para começar a fazer pontas é das que mais discussão levanta, mas é da maior importância, segundo David S. Weiss (M.D da New Yoork University, no artigo «O Jovem Bailarino Pergunta ‘Quando Posso Começar o Trabalho de Pontas?’»). Luís Xarez, regente da cadeira de Treino em Dança da Faculdade de Motricidade Humana (FMH) e membro da International Association for Dance Medicine and Science (IADMS), refere os 12 anos como a idade aconselhada. Mas, atenção, esta idade de referência é a «idade óssea», que é distinta da idade cronológica. «Esta indicação está relacionada com a ideia do crescimento ósseo. O pé atinge a maior parte do seu crescimento aos 12 anos, até lá ainda não está consolidado. Mas esta idade de referência é a óssea. Significa que, entre crianças com os mesmos 12 anos, a maturação óssea pode variar muito.» In *Expresso*, art. cit., 2007.

Nos dias de hoje considera-se que a maioria das raparigas e mulheres têm vantagens significativas, do ponto de vista da saúde, na prática regular de exercício físico. No entanto, todas as raparigas e mulheres fisicamente activas, sobretudo as que praticam desportos em que são exigidas altas performances e o baixo peso, como no caso da dança, correm o risco de adquirir ou desenvolver uma ou mais componentes desta síndrome. Trata-se de um grave problema de saúde que é composto por distúrbios alimentares, amenorreia e osteoporose sendo estas componentes inter relacionadas em etiologia, patogenése e consequências.

As componentes da síndrome do triatlo das mulheres atletas são: **Distúrbios alimentares** (comportamentos alimentares inadequados às necessidades calóricas com vista à perda de peso ou aquisição de uma dada aparência), **Amenorreia** (a ausência de menstruação que quando associada à prática de exercício ou à anorexia nervosa tem origem no Hipotálamo e provoca a perda de densidade óssea), **Osteoporose** (trata-se de uma doença caracterizada pela baixa massa óssea e a micro deterioração do tecido ósseo que conduzem à fragilidade do esqueleto). Esta síndrome, levou a American College of Sports Medicine⁷² a produzir recomendações tendo em vista a prevenção, reconhecimento e tratamento desta síndrome que se encontra sub-notificada mas constitui uma dura realidade.

Para além das questões inerentes ao corpo se traduzirem de forma diferenciada para os bailarinos consoante o género, constata-se que a iniciação no mundo da dança nas raparigas e nos rapazes apresenta traços distintivos. As narrativas dos bailarinos e bailarinas, colocam em evidência como as raparigas iniciaram o seu percurso ainda na infância enquanto no caso dos rapazes a iniciação se fez, quase sempre, na puberdade. As razões inerentes a este traço distintivo podem estar relacionadas com a tradição de as raparigas praticarem como actividade extracurricular ou de lazer o Ballet e de existir algum preconceito social relativamente aos rapazes que praticam Ballet que desvaloriza a sua masculinidade. Nesta linha, enquanto as raparigas são encorajadas a iniciar a prática do Ballet e a prosseguir-la como carreira, para os rapazes parece tratar-se de uma motivação pessoal.

⁷² OTIS, Carol.L., DRINKWATER, Barbara, JOHNSON, Mimi, LOUCKS, Anne, WILMORE, Jack, « The Female Athlete Triad» In *American College of Sports Medicine*, vol.29, n.º 5, 1997.

4.3 A Dor entre os Bailarinos

Para David Le Breton, a dor é a experiência humana mais partilhada para além da morte.

«Violência nascida no seio do indivíduo, ela dilacera-o e oprime-o, dissolve-o no abismo em que ele mergulha, esmaga-o no sentimento de um imediato privado de qualquer perspectiva. A evidência da relação que tem consigo e com o mundo é adulterada. (...) Na sua vida quotidiana, o corpo anula-se, fica invisível, leve (...).

Se a alegria ou o prazer balizam o quotidiano como uma experiência familiar, a dor é, ao contrário, vivida num modo de estranheza absoluta, rompe o tecido dos hábitos que destilam no indivíduo o gosto de viver. (...)

A dor é um momento da existência em que se cimenta no indivíduo o sentimento que o seu corpo se separa dele. (..) A emergência da dor é uma ameaça poderosa para o sentimento de identidade.(...)

A dor induz uma renúncia parcial a si próprio e à capacidade utilizada nas relações sociais. O indivíduo suspende o controlo que habitualmente usa nas relações sociais. Autoriza-se a praticar actos (esgares, choros, etc.) ou palavras (pragas, queixas, etc.) que contrastam com os seus comportamentos habituais. (...)

Qualquer dor, mesmo a mais modesta, induz a metamorfose, projecta uma dimensão inédita da existência, cria no homem uma metafísica que transforma a sua relação normal com os outros e com o mundo. (...)

A dor coloca o indivíduo fora do mundo, separa-o das suas actividades, até daquelas que amava. Ao perder a confiança elementar no seu corpo, o indivíduo também a perde em relação a si e ao mundo. (...)

O homem que sofre isola-se e afasta-se dos outros. A impressão de que ninguém o compreende, que tal sofrimento é inacessível à compaixão ou compreensão alheias, acentua a tendência. A dor é uma experiência forçada e violenta dos limites da condição humana, inaugura um modo de vida, assume-se como prisão que não nos dá tréguas⁷³.»

⁷³ LE BRETON, David, *Compreender a Dor. Um estudo sobre a relação do Homem com a dor física em diversos tempos e em diversas culturas.*, Ed. Estrela Polar, Cruz Quebrada, Abril de 2007, p.p.27-31.

Pretende-se neste ponto do nosso trabalho compreender a dor e sobretudo a sua aceitação como algo inerente à condição dos bailarinos. Neste excerto da obra de Le Breton, fica patente que a dor ao isolar os indivíduos, ao contribuir para a modificação da sua relação quer com o próprio corpo quer com o mundo, constitui uma ameaça para o sentimento de identidade. No entanto, no caso dos bailarinos a dor parece, na verdade constituir um dos aspectos mais significativos que contribui para a definição da sua identidade profissional.

“ Em qualquer espectáculo de bailado o que se vê em palco é a representação idealizada de um mundo perfeito. As bailarinas são belas, graciosas e leves. Mas essa imagem maravilhosa esconde uma realidade mais dura. O corpo sofre. O corpo desgasta-se, é usado até à exaustão. Os bailarinos, por paixão à arte, aprendem a banalizar a dor ao ponto de a ignorar. Por isso, esta é uma profissão de desgaste rápido. E começa desde os primeiros passos, as primeiras aulas, a aprendizagem das pontas.⁷⁴”

Foi com estas palavras que a jornalista Cláudia Galhós do Jornal *Expresso*, anunciou a entrada nos bastidores do Ballet como forma de assinalar a comemoração do Dia Mundial da Dança numa reportagem em 2007. Com efeito, por detrás da beleza e magia que o Ballet incontestavelmente transmite, existem problemas de saúde, de várias ordens, entre os bailarinos.

Sob o título de *A dor consentida da cultura desportiva*, Le Breton fala da actividade desportiva que tem muitas semelhanças com o Ballet. De facto, a actividade desportiva tal como o Ballet não exige apenas o domínio de uma técnica e uma aptidão particular para resistir ao esforço continuado e ao cansaço que a mesma provoca, exige também e sobretudo uma luta solitária e íntima contra o sofrimento. Neste sentido, qualquer actividade física ou desportiva que ultrapasse os esforços habituais é uma negociação pessoal com o limiar de dor suportável.

Trata-se de “ uma margem contínua sempre por conquistar graças ao treino, a métodos psicológicos ou à determinação do carácter. A performance é um marco no continente da dor. Ela confronta-se com uma experiência dos limites.⁷⁵”

⁷⁴ In :Jornal Expresso, «O Corpo é que paga» textos de Cláudia Galhós, Edição de 28 de Abril de 2007.

⁷⁵ LE BRETON, D., ob.cit, 2007, Pág 212.

O papel do treino, como nos diz Le Breton, para além do afinar das competências técnicas ou de aprendizagem das sensações, tem como finalidade que o indivíduo consiga adequar a dor de uma forma metódica e regular para assim a controlar e poder resistir-lhe. Este sacrifício diário e presente no treino, permite aumentar a resistência à dor sendo a dor aqui a condição – sacrifício – para se atingirem melhores performances. Assim, o desportista, tal como o bailarino lida com a dor como “matéria-prima da obra que ele realiza com o seu corpo. A sua tarefa é domar a tentação de responder com o desencorajamento quando a dor se anuncia; esforça-se por acompanhá-la e fazer com que ela perca a sua arrogância. A dor, quando fica sob o controlo do indivíduo, tem a vantagem apreciável de lhe oferecer um limite, de simbolizar o contacto físico com o mundo.”⁷⁶

Estes problemas são pouco abordados, entre os bailarinos, sobretudo porque parece existir uma cultura de negação dos mesmos e uma aceitação não só dessas doenças como da dor que as mesmas acarretam entre os próprios profissionais da dança.

Com efeito, no contacto com os bailarinos percebe-se que a doença e a dor são integradas no quotidiano de trabalho como algo inerente à própria profissão. Dizem-nos com alguma frequência que “*Dançar com dor faz parte de ser-se bailarino. Aprende-se a viver com isso. São dores normais!*” e também há referências à dor como sendo “ (...) uma constante na vida do bailarino.”⁷⁷

A questão da Dor entre os bailarinos aparentemente aceite como algo que é normal ou inerente à condição profissional, leva-nos a analisar a perspectiva da dor nomeadamente no sentido de a compreendermos não só como fenómeno fisiológico, mas também sócio-cultural.

Em artigo do Jornal Expresso já citado, conta-se um pouco da história de uma conhecida bailarina principal, Ana Lacerda, retratando-se alguns dos problemas de saúde que atingem os bailarinos:

“ Ana Lacerda é a figura emblemática da Bailarina perfeita. Quando a vemos num papel principal de um espectáculo da Companhia Nacional de Bailado (CNB), parece etérea, delicada. Começou a estudar ballet aos 5 anos, na escola primária, em Lisboa. Passou a fazer pontas quatro anos depois. Muito lentamente, segundo se lembra.

⁷⁶ LE BRETON, D., ob.cit, 2007, Pag 213-214.

⁷⁷ In :Jornal Expresso, «O Corpo é que paga» textos de Cláudia Galhós, Edição de 28 de Abril de 2007, palavras da bailarina Ana Lacerda.

Hoje, Ana Lacerda tem 34 anos e uma história difícil de imaginar para quem a vê em palco. «Sabemos que ser bailarino implica “deformações”, que naturalmente vão acontecer por causa do trabalho, porque as posições são “contra natura”. São opostas ao que deve ser a postura certa, com as pernas e as ancas em rotação para fora, que é a posição “en dehors”. Há pessoas que têm mais facilidade do que outras. O nosso trabalho é ir para o palco e não mostrar que está a doer.»

Os anos passaram, e agora Ana Lacerda afirma que já não consegue dançar sem dores. «É uma constante na vida do bailarino», diz. «Fui tratando com anti inflamatórios, mas dei cabo do estômago, e com o tempo há dores crónicas que já não passam.»

«Fiz duas operações ao pé, tenho distensões, fiz duas rupturas nos adutores. O que sinto é terrível. Cada dia que passa é mais doloroso, Já aprendi a trabalhar com isso. Tive de dançar dois anos com o pé partido, porque não sabia. Os exames não mostravam o que tinha. Sabia que tinha feito uma entorse e, a partir daí, fui sempre trabalhando na esperança que fosse passando a dor. Temos uma capacidade incrível de relativizar a dor. Mas é um disparate. Há um momento na vida em que percebemos que não vale a pena. Mas há idades em que pensamos que amanhã passa. Toma-se uns comprimidos...Tive graves lesões num pé, tenho uma fractura de uma última lesão que fiz há três anos. Perguntaram-me se queria ser operada, disse que não. Agora vai até ao fim assim. Aguento...”

Desde os povos primitivos que a questão da dor⁷⁸ é compreendida através da magia, sendo aquela um sinónimo quase sempre da presença ou possessão de espíritos malignos no interior de um indivíduo que sofre. Esta noção de dor persistiu no mundo ocidental até ao surgimento da medicina de Hipócrates. Com Aristóteles e Platão o conceito de dor evoluiu para a procura de uma explicação de carácter racional, procurando compreender os seus mecanismos de forma a evitá-la. A dor era considerada uma emoção e não uma sensação, devendo nesta linha de ideias ser percebida por um órgão mestre, o coração.

É com Claude Galien, que no princípio da nossa era se localizou a dor no cérebro e que surgiram as primeiras preocupações em termos do alívio da dor através da farmacopeia.

Na Renascença, os trabalhos de Leonardo Da Vinci, criaram as condições propícias ao aparecimento de uma visão anatómica e fisiológica moderna da dor como sensação transmitida pelo sistema nervoso.

⁷⁸ Vide SCHWOB, Marc, *A Dor*, Biblioteca Básica da Ciência e Cultura, Instituto Piaget, Lisboa, 1997.

A dor constitui um fenómeno neurológico complexo. Um simples estímulo desagradável como uma picada, passa a um influxo nervoso que excita as células nervosas, conhecidas por neurónios. Estes estímulos, por sua vez, transformam a informação numa mensagem química, por intermédio de moléculas – neurotransmissores – que passam a mensagem para a espinal medula e desta para o centro cerebral da dor, o Tálamo e, finalmente para as zonas inteligentes do cérebro que catalogam, localizam e memorizam a dor.

A dor é, no entanto controlada pelo próprio sistema nervoso, através dos “anéis neurológicos” que bloqueiam a transmissão a nível da espinal-medula, os designados circuitos que moldam a resposta de dor mas sobretudo por moléculas ainda misteriosas: As morfina naturais do cérebro ou endorfinas.

A tradução da dor consiste na expressão que a mesma assume pelo paciente/doente e não está assim isenta de factores sócio-culturais. Relembre-se, aliás que muitos dos rituais de passagem ou iniciáticos implicam a experimentação da dor como condição para adquirir um novo estatuto social.

David Le Breton⁷⁹, autor citado no início deste ponto do nosso trabalho, tem aprofundado a questão da Dor e coloca em evidência que de acordo com a condição social e cultural e a história pessoal de cada indivíduo, os homens não reagem da mesma forma à dor. Depende do significado que a dor tem no momento em que entra em contacto com o indivíduo. Le Breton diz-nos que “ Para compreender a intensidade da dor do outro é preciso transformar-se nele.”

Para Le Breton “ A maneira como o homem se apropria da sua cultura, os valores que são os seus, a forma como se relaciona com o mundo, compõem uma trama decisiva da sua apreensão.

A dor é, em primeiro lugar, um facto de situação. (...) Se a dor é íntima, também está impregnada pelo social, cultural, relacional. É fruto de uma educação, não escapa ao vínculo social.⁸⁰”

Como referimos atrás, na tradição de Aristóteles, a dor era encarada como uma emoção e mais tarde descobriu-se ser uma sensação, no entanto para compreender a Dor e a atitude face à Dor não basta procurar os sinais do corpo, é preciso procurar no próprio

⁷⁹ LE BRETON, David, *Compreender a Dor. Um estudo sobre a relação do Homem com a dor física em diversos tempos e em diversas culturas.*, Ed. Estrela Polar, Cruz Quebrada, Abril de 2007

⁸⁰ LE BRETON, David, ob. Cit, 2007: p.p11-12

indivíduo no seu mundo pessoal uma explicação para a Dor. A dor não é apenas um facto sensorial, tem também uma componente afectiva.

De acordo com os trabalhos de Melzack e Wall, são vários os retransmissores que se atravessam entre o foco e a dor sentida. Assim “ outras percepções sensoriais entram em ressonância com ela e contribuem para a modelar (calor, frio, massagem, etc.). Certas condições inibem-na (concentração, relaxação, diversão, etc.). Outras aceleram a sua difusão e aumentam-na (medo, cansaço, contracção, etc.). Não existe dor sem sofrimento, ou seja, privada de significado afectivo traduzindo o deslizar de um fenómeno fisiológico no centro da consciência moral do indivíduo. “⁸¹

A dor pode ser reveladora de doenças mas, na realidade, no caso das doenças mais graves estas tendem a instalar-se sem aviso prévio e quando a dor chega, pode ser tarde demais. Torna-se assim necessário abandonar a ideia de que a dor pode ser benéfica enquanto sinal atempado de algo mais grave. O homem, como nos diz Le Breton, nem sempre foge da dor e existem usos sociais da dor sendo que “qualquer sofrimento consentido transforma-se numa forma de amor, num sinal de devoção⁸²”.

Tal parece ser o caso dos bailarinos em que a dor é aceite ou consentida, de certa forma, não só como algo inerente à profissão mas também como um acto de entrega – amor - à profissão e aos seus condicionalismos. Mas o autor avança e refere ainda que outros usos da dor se alimentam da disparidade de forças entre indivíduos, como sejam: correctivo, castigo corporal, tortura, suplício, etc., que constituem vias privilegiadas de uma determinada «banalidade do mal» presentes na condição humana.

Talvez por esta razão, alguns bailarinos considerem que as doenças são para os «preguiçosos» ou para os que «não querem trabalhar», afirmações nas quais está subentendida uma crítica que torna mais fraco, aquele que confessa a sua dor ou as suas doenças ou, ainda mais grave, que as utiliza como estratégia pessoal de fuga à responsabilidade profissional.

⁸¹ LE BRETON, David, Ob. Cit, 2007: Pag. 13

⁸² LE BRETON, David, Ob. Cit, 2007: Pag. 18

Este tipo de atitude é semelhante à descrita em meios operários em que se optava por viver com o incómodo em vez de perder um dia de trabalho e ir a uma consulta médica. O corpo é o primeiro instrumento de trabalho pelo que, neste contexto, dor e doença eram perspectivadas como um entrave a partir do momento em que se nota que estão a prejudicar as actividades profissionais e pessoais. Nesta linha, Le Breton afirma que um dos grandes orgulhos do mundo operário passava pelo facto de nunca se ter estado de baixa médica, apesar do sofrimento.

Na verdade, tal facto constituía um indicador de excelência pessoal, resistência e força. Se no mundo operário, o avanço dos valores da modernidade, conduziu os indivíduos a adoptarem uma menor cultura de tolerância à dor e ao cansaço, tal transformação social não se estendeu aos profissionais do Ballet.

Nesta análise, seja pela afirmativa seja pela negativa a dor surge como o elemento nuclear da identidade profissional dos bailarinos, e é assumida como uma dor legítima, daí que se refiram a ela como “própria” ou “natural”. A dor faz-se sentir no corpo que é justamente o principal instrumento de trabalho dos bailarinos.

Como conclui, Le Breton «Em numerosos casos, a dor é, de forma imediata ou secundária, uma função antropológica de manutenção da identidade». Se é verdade que existem «certas formas culturais de reagir à dor» a forma como os bailarinos reagem à dor constante, constitui um traço do mundo do Ballet isto é inerente à sua identidade profissional.

Capítulo V: Doenças Profissionais

Neste capítulo propomo-nos sistematizar alguns dos resultados obtidos em diversos estudos, incluindo o nosso questionário de auto-resposta, que apontam, indiscutivelmente, para a existência de risco⁸³ na actividade da dança, e em particular do ballet. O risco associado a esta actividade permite-nos abordar o problema das Doenças Profissionais e Lesões relacionadas ou agravadas pelo trabalho.

O ballet constitui uma actividade física muito exigente a par de outras como o Futebol ou a Alta Competição o que o coloca no ranking das actividades físicas de risco.

O primeiro estudo deste tipo, terá sido publicado em 1975 no *Journal of Sports Medicine* que colocou o Ballet à frente de sessenta outras exigentes actividades físicas. As companhias de Ballet clássico, contabilizam percentagens anuais que variam entre 67 a 95 % de lesões, de acordo com estatísticas que documentam “Injuries in a Modern Dance Company”, um estudo de cinco anos publicado no American Journal of Sports Medicine em 2003.

Um dos autores do estudo⁸⁴, Alvin Ailey, revela que algumas das causas típicas das lesões são: Coreografias complexas, superfície do palco, sapatilhas de pontas, hiper extensões, turnouts, saltos, quedas, colisões e sobretudo overuse. Resultados similares foram relatados pelo casal de médico ortopedista e psicóloga clínica, William e Linda Hamilton, respectivamente, do New York City Ballet.

⁸³ Sobre a **noção de Risco** consideramos relevante referir o seguinte: “ A sociedade contemporânea é definida como sociedade do risco, considerado elemento central para tomada de decisão racional face ao crescimento da incerteza na cultura moderna tardia. (...) O risco não surge da presença de um perigo localizado em um indivíduo ou grupo concreto (...) Na perspectiva foucaultiana as estratégias de prevenção de doenças são interpretadas como capazes de exercer uma função disciplinar de controle e regulação. A lógica de normalizar directamente o comportamento de indivíduos e grupos sociais, desloca-se o conceito de risco. Ocorre então um processo de regulação em que os sujeitos são impelidos a realizar voluntariamente escolhas saudáveis orientadas por cálculos de risco. Neste contexto, risco na sociedade de hoje é compreendido como tecnologia moral, através da qual indivíduos e grupos sociais são manejados para estar em conformidade aos objectivos do Estado Neo-Liberal. Cria-se uma esfera de liberdade para os sujeitos, para que estejam aptos a cuidarem de si mesmos, exercendo uma autonomia regulada. Características, limites e contradições da concepção de indivíduo e autonomia que predomina na cultura ocidental contemporânea e suas articulações com o risco é um tema recorrente entre pensadores da modernidade. O controle de riscos é um componente importante do esforço progressivo de buscar protecção contra as ameaças à vida humana, um dos elementos centrais do processo civilizador. Em *O Mal estar na civilização*, Freud afirma que tudo o que se busca com o fim de protecção contra ameaças de sofrimento humano faz parte da civilização. Essas ameaças são provenientes de três principais fontes: o mundo externo, o próprio corpo e as relações entre os homens. Paradoxalmente, as conquistas da civilização implicam em mal estar.” IN CZERESNIA, Diana, « Ciência, técnica e cultura: relações entre risco e práticas de saúde» In *Cadernos de Saúde Pública*, Rio de Janeiro, 20 (2): 447-455, mar-abr, 2004.

⁸⁴ In : O Uso de drogas lícitas e ilícitas por dançarinos, *Portal Último segundo*, Fonte OBID, data 28/07/2006.

De acordo com aquele ortopedista os problemas musculares e as rupturas nos tendões de Aquiles são as mesmas num bailarino e num jogador de futebol, razão pela qual afirma: “ You really can’t think of dancers as athletes. They’re more athletic artists than they are artistic athletes.”⁸⁵

Os bailarinos tal como os atletas experimentam elevadas exigências físicas relacionadas com o movimento e impacto. As lesões mais frequentes entre bailarinos são idênticas às que encontramos no mundo do desporto em geral. Os estudos já realizados neste âmbito, indicam numerosas e diversas explicações para a elevada incidência de lesões no mundo do Ballet. Parece, no entanto que a maioria das lesões dos bailarinos estão relacionadas com erros no treino e desequilíbrios biomecânicos causados por técnicas imperfeitas. Ryan e Stephens na sua obra, *Dance Medicine a Comprehensive Guide*, referem que forçar o pé a adquirir a posição de turnout⁸⁶ para lá do que as ancas permitem é provavelmente o maior erro que um bailarino pode fazer durante as aulas de treino.

A progressiva tomada de consciência do Ballet como actividade física altamente exigente e de risco tem conduzido a uma preocupação sobre a prevenção de lesões, doenças profissionais e acidentes de trabalho entre os profissionais do Ballet.

Torna-se importante procurar respostas que permitam conciliar a necessidade de performance, bem-estar e arte. A medicina dita desportiva e dentro desta, a medicina da dança têm um conhecimento profundo das exigências da actividade profissional e do tipo de problemas de saúde a que podem estar mais sujeitos os bailarinos e nesse sentido a presença destes especialistas nas Companhias de dança é de extrema importância para a saúde e qualidade de vida dos bailarinos. Na Companhia onde realizámos o estudo só são realizados exames periódicos (meios complementares de diagnóstico, nomeadamente Análises clínicas: Hemograma, velocidade de sedimentação, ureia sérica, glicemia em jejum, proteinograma, urina II; Rastreio Cardiológico. E.C.G. em repouso; Espirometria; RX em carga com 2 perfis; Medição dos membros inferiores; Ecocardiograma Bidimensional) a bailarinos por recomendação do médico de trabalho com a concordância da Direcção.

Apesar do amplo conhecimento que existe hoje em dia sobre os problemas de saúde dos bailarinos, a verdade é que pouco tem sido feito no panorama nacional para minorar a situação. Existe aliás um generalizado desconhecimento sobre a existência de

⁸⁵HEFFLEY, Lynne, «Dance of Pain» in *Los Angeles Times*, Edição de 13 de Maio de 2006.

⁸⁶ O Turnout/ en dehors em Ballet refere-se à rotação para fora das pernas e dos pés. Existem cinco posições básicas dos pés no Ballet, como já enunciámos noutro ponto deste estudo, e todos os movimentos começam, terminam e passam por pelo menos uma destas posições.

doenças profissionais e as que existem, embora não reconhecidas oficialmente como tal, são ignoradas quer pelo empregador quer pelos próprios bailarinos que aceitam, na generalidade, a degradação da sua condição física, tal como a dor, como uma condição inerente à própria profissão.

Em Portugal esta questão parece-nos estar a dar os primeiros passos, através de algumas iniciativas que aqui e ali procuram despertar a atenção para o problema.

Não nos esqueçamos que o problema tem duas dimensões, a dimensão da degradação da saúde dos indivíduos afectados por doença profissional com as consequências que a mesma acarreta em termos também da perda de qualidade de vida pessoal e familiar e a dimensão social do problema por ausência de uma resposta social por parte dos responsáveis nacionais.

Em Janeiro de 2007, Ana Paula Azevedo, Raúl Oliveira e João Pedro Fonseca, três Fisioterapeutas publicaram um artigo original, na revista Portuguesa de Fisioterapia do Desporto, intitulado «Lesões no Sistema Músculo-Esquelético em Bailarinos Profissionais em Portugal, na Temporada 2004/2005⁸⁷».

Neste artigo, salienta-se que a dança é uma actividade que apresenta um elevado risco de ocorrência de lesões, devido aos movimentos executados que são, frequentemente antagónicos aos movimentos corporais típicos e envolvem acções exageradas.

O objectivo do estudo que deu origem ao artigo referido consiste na determinação da prevalência anual de lesões e respectivos factores de risco em bailarinos profissionais em Portugal, na temporada de 2004/2005. A informação foi recolhida através de um questionário que foi distribuído em 17 companhias de dança nacionais, num total de 193 questionários. Dos 100 bailarinos que responderam 68 sofreram, pelo menos, uma lesão.

Os autores deste estudo concluíram pela elevada prevalência anual de lesões entre os bailarinos profissionais (quase sete bailarinos com lesões em cada dez), onde o membro inferior foi a região mais afectada e neste, o joelho o local anatómico mais lesionado. Quase metade das lesões ocorreu nos ensaios, tendo o cansaço sido a causa mais apontada como estando na origem das lesões.

⁸⁷ AZEVEDO, AP, OLIVEIRA, R, FONSECA, JP, « Lesões no Sistema Músculo-Esquelético em Bailarinos Profissionais em Portugal, na Temporada 2004/2005» In *Revista Portuguesa de Fisioterapia do Desporto*, s.l, Janeiro de 2007, Vol.1, N.º 32, pp. 32-37.

5.1. Análise dos Questionários

No âmbito do trabalho de campo que realizámos na Companhia, elaborámos um instrumento de recolha de dados – um questionário de auto-resposta – para tentarmos compreender a frequência de problemas de saúde, o tipo de problemas, analisar as suas possíveis causas, conhecer o n.º de dias de trabalho perdidos devido a esses problemas e os profissionais a que se recorreu para efeitos de tratamento/cura.

Sexo, altura, peso, n.º de anos de experiência profissional e n.º de horas de trabalho por semana (aulas e ensaios), foram variáveis que integraram este questionário. O questionário tinha apenas dez questões, ocupava uma página A4 e era de resposta rápida, tendo sido elaborado em português e inglês visto existirem na companhia bailarinos de diversas nacionalidades (vide anexos).

O questionário foi distribuído pela primeira vez em **Julho de 2007** mas obteve baixa adesão por parte dos bailarinos, sendo que apenas 16 dos 70 bailarinos da Companhia os devolveram preenchidos o que corresponde a uma taxa de resposta de apenas **22,85%**. Repetimos este procedimento em **Junho de 2009**, tendo-nos sido devolvidos preenchidos cerca de 27 o que corresponde a uma taxa de resposta de **39 %**.

A dificuldade em obter respostas prende-se com a dificuldade em encontrar os bailarinos fora do espaço de trabalho e também sentimos que há pouca disponibilidade da sua parte para este tipo de procedimento. Em Junho de 2009 falámos praticamente com todos os bailarinos que nos responderam ao questionário antes, durante e depois de uma aula de preparação numa semana de espectáculos. Só um contacto mais directo e personalizado nos permitiu obter tantas respostas. Na verdade, houve quem se recusasse a responder - atitude que o investigador deve respeitar mas também registar na medida em que foi explicado o objectivo do trabalho em curso.

Curiosamente, os bailarinos com mais anos de experiência foram os que mais se interessaram pelo tipo de trabalho a que se destinava o questionário verificando que estes sentiam na pele a dor e a doença pelo que a sua postura é de maior abertura enquanto os mais jovens, apesar de sentirem dor tentassem, em conversas que tivemos, rebater a ideia

da doença profissional na dança indicando tratar-se de problemas comuns na profissão com os quais se deve viver, mas lá foram escrevendo que tiveram/têm problemas de saúde e em alguns casos acidentes de trabalho.

Se analisarmos os resultados dos dois questionários de forma isolada e ainda que do ponto de vista estatístico a dimensão da amostra se possa considerar reduzida, **há sinais inequívocos de que a profissão de bailarino apresenta risco de ocorrência de lesões**, sendo que os próprios percebem os riscos a que estão sujeitos ainda que os discursos produzidos, na generalidade, sejam de aceitação face à doença, dor e sofrimento que a mesma provoca, como algo intrínseco à própria profissão.

5.2. Resultados dos questionários aplicados à Temporada de 2006-2007

No questionário realizado em **Julho de 2007**, referente à **Temporada 2006-2007**, a média de idades é de 31 anos, tendo o mais jovem 20 e o mais velho 45 anos sendo o universo de 7 indivíduos do sexo masculino e 9 do sexo feminino, num total de 16 indivíduos.

O quadro que se segue apresenta o Índice de Massa Corporal (IMC) dos bailarinos inquiridos e os valores são reveladores:

Quadro 6 – Cálculo do IMC

Altura (m)	Peso(kg)	Sexo	IMC	Tipo
180	75	M	23,15	P.Ideal
179	65	M	20,29	P.Ideal
180	75	M	23,15	P.Ideal
179	74	M	23	P.Ideal
175	68	M	22	P.Ideal
178	77	M	24,3	P.Ideal
180	70	M	21,6	P.Ideal
174	63	F	20,18	P.Ideal
160	49	F	19,14	Ab.Peso
168	53	F	18,78	Ab.Peso
170	57	F	19,72	Ab.Peso

180	62	F	19,14	Ab.Peso
164	44	F	16,36	Ab.Peso
161	48	F	18,52	Ab.Peso
160	42	F	16,41	Ab.Peso
174	63	F	20,18	P.Ideal

Fonte: Questionário Julho/2007

Legenda: P.Ideal = Peso Ideal; Ab.Peso = Abaixo do Peso;

Os bailarinos do sexo masculino apresentam todos índices de massa corporal «normais» a que corresponde a designação de peso ideal, no entanto o cenário muda quando nos focamos no sexo feminino sendo que das 9 bailarinas apenas 1 tem peso ideal, encontrando-se as restantes com baixo peso.

No universo estudado apenas 1 inquirido referiu não ter tido qualquer problema de saúde na temporada. Os problemas de saúde mais comuns foram os problemas **músculo-esqueléticos** referidos por 15 inquiridos e cumulativamente foram ainda apontados os seguintes problemas: **perturbações psicológicas** (5 inquiridos) e **perturbações alimentares** (2).

Considerando que os problemas de saúde na dança apresentam uma etiologia multilateral, os bailarinos seleccionaram as causas que consideraram como factor de risco, como consta do quadro da página seguinte:

Quadro 7 – Causas/ Factores de Risco

Causas	Frequência	%
Cansaço	8	50
Movimentos repetitivos e difíceis	7	44
Sequelas de lesões anteriores	6	38
Pressão no trabalho	5	31
Más condições de trabalho	4	25
Quedas	4	25
Demasiado tempo de trabalho	3	19
Stress/Factores Emocionais	3	19
Outras	3	19

Fonte: Questionário Julho/2007

O cansaço e a execução de movimentos repetitivos e difíceis surgem em primeiro plano o que face às características do quotidiano de trabalho dos bailarinos, que atrás descrevemos, não surpreende.

De realçar que vários autores como notaram Azevedo, Oliveira e Fonseca⁸⁸ têm chamado a atenção para o facto de os movimentos realizados pelos bailarinos serem frequentemente antagónicos aos movimentos corporais típicos e envolverem acções exageradas que favorecem, através do *overuse*, o aparecimento de lesões/doenças.

⁸⁸ AZEVEDO, AP, OLIVEIRA, R, FONSECA, JP, « Lesões no Sistema Músculo-Esquelético em Bailarinos Profissionais em Portugal, na Temporada 2004/2005» In *Revista Portuguesa de Fisioterapia do Desporto*, s.l, Janeiro de 2007, Vol.1, N.º 32, pp. 32-37.

Em outras causas, foram apontadas por exemplo má distribuição do trabalho, o facto de ser uma profissão exigente e aquecimento corporal insuficiente.

Em termos de horas de trabalho, o n.º médio de aulas por semana indicado foi de 10h e o n.º médio de horas de ensaio foi de 18, 5 h, num total de 28,5 horas por semana de uso do corpo. Normalmente os ensaios, são mais exigentes do que as aulas pois ainda que se possam sentir cansados estão familiarizados com os movimentos que têm de executar.

Já nos ensaios os movimentos são novos e é durante os mesmos que os bailarinos dançam de forma continuada mais horas, para aperfeiçoar as coreografias, estando também sujeitos a maior pressão psicológica.

Em média cada bailarino terá faltado ao trabalho na sequência de um problema de saúde cerca de cinco dias durante a temporada. No artigo de Azevedo et al⁸⁹, já citado, são referenciados estudos que sugerem que os bailarinos não param porque têm medo de perder os seus lugares na Companhia (Krasnow et Chatfield, 1996, citado por Byhring et al 2002). Lugares esses que são de difícil conquista visto o ambiente de trabalho dos bailarinos ser de grande competitividade como se pode aferir das narrativas biográficas.

Finalmente, na sequência dos problemas de saúde durante a temporada a que se referia o questionário de Julho de 2007, os bailarinos terão recorrido a diversos profissionais de saúde, designadamente:

Quadro 8 - Profissionais de saúde mais procurados

Profissionais de saúde	Frequência
Ortopedista	9
Fisioterapeuta	5
Massagistas	2
Outros	4

Fonte: Questionário Julho/2007

⁸⁹ AZEVEDO, AP, OLIVEIRA, R, FONSECA, JP, «Lesões no Sistema Músculo-Esquelético em Bailarinos Profissionais em Portugal, na Temporada 2004/2005» In *Revista Portuguesa de Fisioterapia do Desporto*, s.l, Janeiro de 2007, Vol.1, N.º 32, pp. 32-37.

De referir que na Companhia um dos bailarinos mais velhos e cujos problemas de saúde não lhe permitem já dançar, mas cuja idade também não lhe permite reformar-se, fez um curso de massagista e ajuda os bailarinos mais novos a ultrapassar pequenas lesões dando-lhes assistência diariamente. Provavelmente trata-se de um dos poucos casos de “reconversão profissional”, na área, com sucesso.

De acordo com Lia Pappamikáil⁹⁰ podemos distinguir três tipos de mecanismos de reconversão profissional dos bailarinos:

1 – Reconversão por Exclusão Progressiva:

“ Este tipo de reconversão (...) é caracterizado por um final de carreira geralmente antecedido por um período mais ou menos longo em que o bailarino deixa progressivamente de ser utilizado nos bailados, obrigando o próprio a realizar um processo de auto ajustamento gradual à nova realidade profissional.”

2 – Reconversão Auto motivada:

“ O que a distingue da primeira é a interiorização do processo de preparação do final da carreira. Nesse processo são ponderadas estratégias e possibilidades, sendo que as iniciativas no sentido da sua concretização são geralmente da responsabilidade do próprio bailarino.”

3 – Reconversão Circunstanciada:

“ (...) Proporcionada por um conjunto de circunstâncias favoráveis à emergência (por vezes inesperada) de novas orientações profissionais.”

Reconhecemos estes três tipos de mecanismos de Reconversão Profissional nas narrativas dos bailarinos e reforçamos a vontade evidenciada, por praticamente todos, de permanecerem ligados ao mundo da Dança. Como se sair deste mundo fosse uma condenação ainda mais pesada que deixar de dançar. Na verdade, “ (...) as competências que um bailarino desenvolve ao longo do seu processo de formação e carreira são de difícil aplicação noutro campo que não seja o da dança, o que leva Sutherland a afirmar que «a natureza do ballet enquanto competência oferece uma transferência de competências restrita.». (1998, 107).⁹¹”

⁹⁰ PAPPÁMIKAIL, Lia, «Ser Bailarino na Companhia Nacional de Bailado: entre a profissão e a vida» in *Trajectos*, n.º 2, Lisboa, 2003, pág. 38-39.

⁹¹ PAPPÁMIKAIL, Lia, «Ser Bailarino na Companhia Nacional de Bailado: entre a profissão e a vida» in *Trajectos*, n.º 2, Lisboa, 2003, pág. 37-38.

5.3 Resultados dos Questionários aplicados à Temporada 2008-2009

No questionário realizado em **Junho de 2009**, referente à **Temporada 2008-2009**, a média de idades é de 31 anos, tendo o mais jovem 21 e o mais velho 44 anos sendo o universo de 14 indivíduos do sexo feminino e 13 do sexo masculino, num total de 27 indivíduos.

O quadro que se segue apresenta o Índice de Massa Corporal (IMC) dos bailarinos inquiridos e os valores são reveladores na medida em que das 14 bailarinas (2 não responderam à questão do peso) 12 apresentam baixo peso em termos de IMC. Já no caso dos bailarinos apenas 1 apresenta baixo peso, situando-se os restantes 13 no peso ideal.

Quadro 9 – Cálculo do IMC

Altura (m)	Peso (kg)	Sexo	IMC	Tipo
167	NR	F	NA	NA
165	53	F	19.47	Ab.Peso
167	53	F	19.03	Ab.Peso
168	53	F	18.77	Ab.Peso
158	47	F	18.82	Ab.Peso
160	NR	F	NA	NA
171	51	F	17.44	Ab.Peso
164	47	F	17.47	Ab.Peso
161	44	F	16.97	Ab.Peso
170	53	F	18.33	Ab.Peso
161	47	F	18.13	Ab.Peso

163	52	F	19.57	Ab.Peso
162	48	F	18.28	Ab.Peso
158	48	F	19.22	Ab.Peso
170	63	M	21.79	P.Ideal
180	75	M	23.14	P.Ideal
181	80	M	24.41	P.Ideal
173	60	M	20.47	P.Ideal
175	68	M	22.20	P.Ideal
173	70	M	23.38	P.Ideal
175	73	M	23.83	P.Ideal
178	63	M	19.88	Ab.Peso
180	69	M	21.29	P.Ideal
180	82	M	25.30	P.Ideal
176	76	M	24.53	P.Ideal
172	72	M	24.33	P.Ideal
180	80	M	24.69	P.Ideal

Fonte: Questionário Junho/2009

Legenda:

P.Ideal = Peso Ideal; Ab.Peso = Abaixo do Peso; NR = Não respondeu; NA=Não aplicável

No universo estudado apenas 8 inquiridos referiram não ter tido qualquer problema de saúde na temporada, sendo que 19 afirmaram ter tido problemas.

Os problemas de saúde mais comuns foram os problemas **músculo-esqueléticos e musculares** referidos por 17 inquiridos e cumulativamente foram ainda apontados os seguintes problemas: **perturbações psicológicas** (2) e **outros como Acidente de trabalho** (1) e **Inflamações e problemas de costas** (1).

Neste questionário (tal como no de Julho de 2007, dessa vez sem sucesso) pedimos que nos indicassem qual a **parte do corpo afectada**, na sequência dos problemas reportados, tendo sido apontadas as seguintes partes do corpo:

- ✓ Pé (7)
- ✓ Coluna/Costas (6)
- ✓ Joelho (4)
- ✓ Ancas (3)
- ✓ Pernas (3)
- ✓ Tornozelos (2)
- ✓ Gêmeos (2)
- ✓ Coxa (2)
- ✓ Pescoço (1),
- ✓ Ombro (1)

Considerando que os problemas de saúde na dança apresentam uma etiologia multifactorial, os bailarinos seleccionaram as causas que consideraram como factor de risco, como consta do quadro da página que se segue:

Quadro 10 – Causas/ Factores de Risco

Causas	Frequência	%
Cansaço	8	30
Movimentos repetitivos e difíceis	8	30
Sequelas de lesões anteriores	7	26
Stress/Factores Emocionais	5	19
Outras	4	15
Pressão no trabalho	3	11
Demasiado tempo de trabalho	3	11
Más condições de trabalho	2	7
Quedas	2	7

Fonte : Questionário Junho/2009

Tal como sucedera no apuramento dos resultados do questionário em Julho de 2007, em Junho de 2009 o **cansaço e a execução de movimentos repetitivos e difíceis continuam a ser apontados como as principais causas das lesões/doenças ocorridas na temporada**. Também as **sequelas de lesões anteriores** indiciam que nem sempre o tempo de recuperação terá sido o suficiente, visto surgir em 3.º lugar. O **stress e factores emocionais também têm peso no quadro das causas originárias de lesões/doenças**. Finalmente, nas outras causas foram apontadas as seguintes situações: **Acidente de Trabalho, longos períodos sem trabalhar e depois trabalho intensivo, carga física e aquecimento corporal insuficiente**.

Em termos de horas de trabalho, o n.º médio de aulas por semana indicado foi de 9h e o n.º médio de horas de ensaio foi de 23 h, num total de 32 horas por semana de uso do corpo. Estes valores são superiores à média de 2007, no entanto para além da diferença em termos de amostra também devemos ter presente que entre 2007 e 2009 se deu uma mudança na direcção artística da Companhia o que poderá ter tido reflexo na distribuição das horas de trabalho. Este valor das horas médias em termos de aulas e ensaios é meramente indicativo, visto a Companhia em função da categoria e idade dos bailarinos ter tabelas de trabalho específicas (às quais não tivemos acesso).

Em média cada bailarino terá faltado ao trabalho na sequência de um problema de saúde cerca de 23 dias durante a temporada.

Finalmente, na sequência dos problemas de saúde durante a temporada a que se referia o questionário de Junho de 2009, os bailarinos terão recorrido a diversos profissionais de saúde, designadamente:

Quadro 11 - Profissionais de saúde mais procurados

Profissionais de saúde	Frequência
Ortopedista	10
Fisioterapeuta	5
Massagistas	2
Outros	7

Fonte : Questionário Junho/2009

Os **Ortopedistas** foram os profissionais de saúde mais procurados o que faz sentido se tivermos em linha de conta que as lesões/doenças com maior prevalência durante a temporada 2008/2009 foram do **foro músculo-esquelético**.

De referir que em “Outros” surgem referências diversificadas como acupunctura, osteopata, traumatologia e clínica geral. Ao contrário do que sucedeu no questionário realizado em 2007 em que foi referido um psicólogo, em 2009 aumentam as referências ao stress e perturbações emocionais mas não foram procurados (ou se foram, os bailarinos não o quiseram referir) profissionais da área.

Capítulo VI: O (s) Impacto (s) da Doença Profissional

6. 1. Impacto (s) na saúde

Como já evidenciámos em capítulos anteriores o Ballet constitui uma actividade física muito exigente e de desgaste rápido a par de outras como o Futebol ou o desporto de Alta Competição o que o coloca no ranking das actividades físicas de risco.

Percepção do Risco e Dor

Os riscos desta actividade passam por factores como o cansaço, organização do trabalho (épocas de muita actividade a contrastar com outras de pouca actividade, horários muito preenchidos) coreografias complexas, superfície do palco inadequada, sapatilhas de pontas, hiper extensões, saltos, quedas, colisões, overuse e o stress associado à competição e perfeição técnica inerentes.

De uma maneira geral, os testemunhos que colhemos através das narrativas de vida demonstram que existe por parte destes profissionais tanto a percepção dos Riscos enunciados como da Dor. No entanto, estes dois factores são parte integrante da sua identidade profissional. Correr Riscos e sentir Dor para dançar fazem parte do seu destino profissional como se de uma inevitabilidade se tratasse.

Nesse sentido, entre si, alguns referem-se a quem adquire doença profissional através de comentários menos agradáveis e depreciativos pois há entre os bailarinos quem “negue” a existência de doenças e se refira a estas situações como “os preguiçosos” ou as “doenças dos que não querem trabalhar?” como tivemos oportunidade de ouvir quando revisitámos o terreno para repetir os Questionários na Temporada de 2008/2009.

Muitos testemunhos referem-se a dançar com Dor como se esta fosse na verdade uma competência/condição e não uma consequência de posturas anti natura e de um excesso de uso do próprio corpo. Relembremos alguns desses testemunhos sobre a percepção do risco e a da desvalorização/aceitação dos mesmos e da Dor:

Ana Lacerda

Hoje, Ana Lacerda tem 34 anos e uma história difícil de imaginar para quem a vê em palco. «Sabemos que ser bailarino implica “deformações”, que naturalmente vão acontecer por causa do trabalho, porque as posições são “contra natura”. São opostas ao que deve ser a postura certa, com as pernas e as ancas em rotação para fora, que é a posição “en dehors”. Há pessoas que têm mais facilidade do que outras. O nosso trabalho é ir para o palco e não mostrar que está a doer.»

Os anos passaram, e agora Ana Lacerda afirma que já não consegue dançar sem dores. «É uma constante na vida do bailarino», diz. «Fui tratando com anti inflamatórios, mas dei cabo do estômago, e com o tempo há dores crónicas que já não passam.»

«Fiz duas operações ao pé, tenho distensões, fiz duas rupturas nos adutores. O que sinto é terrível. Cada dia que passa é mais doloroso, Já aprendi a trabalhar com isso. Tive de dançar dois anos com o pé partido, porque não sabia. Os exames não mostravam o que tinha. Sabia que tinha feito uma entorse e, a partir daí, fui sempre trabalhando na esperança que fosse passando a dor. Temos uma capacidade incrível de relativizar a dor. Mas é um disparate. Há um momento na vida em que percebemos que não vale a pena. Mas há idades em que pensamos que amanhã passa. Toma-se uns comprimidos...Tive graves lesões num pé, tenho uma fractura de uma última lesão que fiz há três anos. Perguntaram-me se queria ser operada, disse que não. Agora vai até ao fim assim. Aguento...”

Benvindo da Fonseca

«Na dança há muitas pessoas que saem traumatizadas, que deixam de dançar e ficam desequilibradas para o resto da vida. Na altura em que me disseram que tinha peso a mais isso também me afectou muito. Andei durante dez anos da minha vida a achar que tinha o corpo completamente errado e foi o Jasmim de Matos, que era pintor e uma pessoa que eu adorava que me disse: “mas tu és bonito!”. E graças ao olhar dele fui-me reconciliando com o meu corpo, mas o trauma inicial pode ficar para sempre.

[Há muito sofrimento físico, psicológico e emocional na arte que depende do corpo e do esforço]. Nós estamos à prova o tempo inteiro, é uma carreira de privação total, e só se está na dança e no bailado por paixão. De certa maneira somos masoquistas, passamos

por muita dor, temos de moldar o corpo e isso não é tão fácil como moldar plasticina. Temos de trabalhar muitas horas, é muito extenuante. Temos de ser bailarinos 24 horas por dia, porque temos de pensar a toda a hora naquilo que comemos, temos de ter cuidado a andar na rua para não torcer os pés, não podemos correr porque isso trabalha um músculo que não interessa, enfim é uma vida com muita contenção. (...) Por causa do excesso de rigor comigo próprio fiz uma fractura de stress na canela que não se descobriu e, mais tarde, foi uma realidade muito dolorosa para recuperar.»

Telmo Moreira

“Há um ano que danço com dores nas costas, mas já me habituei”(…) Explica que tem escoliose, uma anca mais alta do que a outra. Aprendeu a acomodar as linhas do corpo às imperfeições do físico. Não faz musculação para forjar os músculos, é tudo ballet. Já fez pilates e pretende voltar. Mais nada e, “enquanto puder”, vai fugir dos químicos para compensar as dores. O que lhe é mais difícil numa aula? “ Ganhar resistência”, responde tímido, depois de uma aula que lhe saiu literalmente do corpo. Em que mais que suor, transpirava cansaço. (...)»

Jacinta

«Acontecem muitas tendinites, começamos ali a jogar com o tendão. Outra coisa que me aconteceu foi as unhas dos pés encravarem-se todas, todas mas não era por causa de... é que eu estava tão fraca que a pele enfraquece, então a unha corta. A unha encravada é só isso, não é a unha é a pele, normalmente é uma falta de vitamina A...não é a unha que cresceu mal, nem nada disso, é a pele aqui à volta que fica fraca porque nós estamos realmente com a imunidade muito em baixo depois dentro da sapatilha aquilo aperta e a unha... corta... É assim, as pontas nunca me doeram a não ser nessa altura obviamente, claro que dói não é? Eu punha o pé assim... e ao fazer isto... as dores aqui... Nem era na ponta, doía-me menos na ponta assim... do que fazer assim... [os gestos *demonstrativos* acompanham a explicação de Jacinta] Depois tive tendinites de ancas e tal e fiquei muito

cansada fiquei mesmo... recuperei... isto foi, realmente, a única coisa que eu também tive assim de doença profissional e depois rupturas normais também.

Pronto, as contraturas são normais porque eu depois em certa altura eu também estava fraca [e] isso tem a ver com o overuse e depois a gente às vezes não aquece em condições (...))»

Deolinda

«As pontas são um instrumento de trabalho (...) comecei a usá-las com doze anos, nessa altura pontas eram sinónimo de sofrimento...mas aqui não há formas de aliviar e moldar as pontas e é preciso ter um *coups de pieds* para as usar.»

Para Deolinda para se ser Bailarino: «...para além de se gostar/ter paixão...tem que se sentir cá dentro [palavras acompanhadas de um gesto em direcção ao coração] não basta ter a técnica é preciso ter corpo! São precisas pernas em cruz, uns pés com coup de pied, um tronco curto, braços longos...há muitos bailarinos que se esforçam durante muitos anos e até adquirem a técnica mas não têm os requisitos em termos de corpo.» No que diz respeito à questão da Dor e das lesões dos Bailarinos, considera que: «Dançar com dor faz parte de ser-se bailarino. Aprende-se a viver com isso. São dores normais. É diferente de uma contractura que é uma dor localizada que pode demorar uma semana a passar. É preciso muita disciplina, elasticidade e força de vontade para se ser Bailarino»

Ramón

Sobre a **questão da dor**, sem hesitações, Ramón diz-nos claramente que: “ Não me lembro de dançar sem dores. Quer dizer, as dores são normais. Temos dores normais da profissão mas depois temos as lesões. As lesões são diferentes. De todas as maneiras, quando estamos... é muito físico, mesmo sem dores quando se está a dançar um solo, mesmo se comesas o solo sem dores, a metade do solo, comesas as dores. Porque os músculos estão a trabalhar e quando acabas um solo, depois tens de fazer a roda e depois continuas o bailado. Mesmo se comesares sem dores, eu não acredito que ninguém acabe um bailado sem dores. [Isto não significa ter que se ser logo objecto de medicação] porque estou a falar de dores que para nós são normais. Quando tens uma lesão então aí tens de tomar anti inflamatórios e... depende da lesão. Há lesões que não é recomendável dançar,

[mas] dancei. Porque tínhamos espectáculos importantes a fazer e pronto. Somos assim malucos. (...) Não é questão de esquecer, também se a lesão é grave e a osteopata diz: Não podes dançar... Então aí a gente não dança, não estamos tão malucos! Nós às vezes continuamos a dar até ao máximo antes de parar, então comesas com uma dor, danças, depois converte-se numa lesão mas ainda consegues dançar, então continuas e só quando a lesão já é grave, então já paras, descansas, trata-te e depois voltas a dançar. As lesões que nós temos são sempre de deixar até ao limite. E aprende-se a dançar com a dor. Sabes como é, não consigo fazer assim, vou tentar fazer de outra maneira. Menos aqui e mais aqui.... Porque a dança já é difícil, se ainda para mais comesamos a complicar... Pelo menos os coreógrafos, os directores, sempre... Se não consegues fazer assim, ok, tenta outra maneira. “

Pierre

“Eu fiz 30 anos de carreira há 3 anos. É bastante. Há casos de bailarinos que dançaram ainda mais longe... grandes carreiras, mas foram poucas. Normalmente, os bailarinos param entre 40, 37, 40. Há poucos que dançam até aos 45. Se eu não tivesse o acidente eu ainda estava a dançar. Já há 3 anos que não faço [participar nas aulas].

[Porque foi na altura em que] tive o acidente.

É um acidente de trabalho. Eu estava a ensaiar o Pedro e Inês. Fazia esse bailado, o Pedro e a Inês e fazia o Pedro mais velho e a criação, fui eu que criei o Pedro mais velho. No ensaio, dançava com a Ana Lacerda e ela magoou-se e teve que alterar a rapariga, que foi a Paulina e o facto de... já não tenho 20 anos e o facto de estar a mextar, a fazer e refazer e fazer um dueto com ela quando está morta, é muito peso nas costas, muito peso nos braços. Portanto, e estava a libertá-la do chão, estava de joelhos a levantá-la e quando levantei senti o... assim... fiquei assim... depois fui fazer uns exames e ver o que estava estragado lá dentro e assim é melhor não voltar a dançar, com a idade, é melhor parar.”

Vitorino

O tipo de trabalho que nós temos... são muitos saltos...”. Vitorino, como tantos outros profissionais do ballet também foi vítima desses problemas que praticamente todos consideram «problemas normais, nos bailarinos é o mais comum...». Apesar de o problema de saúde ter sido detectado em 2001, as dores há muito que as sentia. Com uma actividade profissional que tem vindo a reduzir-se desde 2001 refere que é uma situação que “custa, mas sei também que não é uma situação nada de invulgar, é uma situação que acaba por acontecer à maioria dos bailarinos. (...)”

Ah é daquelas coisas que talvez, sabendo hoje aquilo que sei, penso que podia ter sido evitado e que isto não acontece pois não há ninguém que previna isso, uma das maneiras fundamentais era que tivéssemos um chão mais adequado, que é uma das nossas grandes queixas. [Porque este chão]” é muito duro, tem de ser mais flexível e não conseguimos por questões financeiras, económicas, o que conseguimos foi que o chão... tivesse sido alterado, o que já é um grande avanço para nós. Mas mesmo assim demorámos muitos anos, porque o chão é completamente duro, e demorou muitos anos até que aceitassem gastar dinheiro naquilo, é daquelas coisas...No ballet de Zurich o chão do palco só foi mudado no dia em que os bailarinos disseram que não dançavam mais. “

Para Vitorino a **dor** faz parte da actividade. “ Para os bailarinos é uma actividade, o ballet clássico tem muita coisa de anti anatómico, a posição de... não é natural, em que nós temos de ter a noção dele, e o trabalho... também, e só por isso somos habituados a dizermos que não temos dores, mas que para ser bailarino é assim. Então as pessoas acabam por conviver com dor, e muitas vezes são os próprios directores artísticos, que já ouvi alguns dizerem que se tens dores é porque estás a trabalhar.”

Os Bailarinos encontram **estratégias pessoais para suportar a dor**, mas como Vitorino referiu essas estratégias nem sempre são adequadas:

“ Há muitos bailarinos que dizem que vivem com analgésicos, não sei se algum lhe disse...As vitaminas do dia a dia são os analgésicos... Aqui há muitas, [perturbações emocionais] nesta altura do ano, está tudo ao contrário, está tudo eufórico, e se calhar até nota alguma coisa. E se vier aqui naquelas alturas mais complicadas em que há muito trabalho em que é Inverno... Custa mais porque o frio é um dos nossos grandes inimigos... o frio é a coisa que mais custa. (...) E nota-se que nós nessa parte do Inverno

temos sempre, é a parte do ano em que temos mais trabalho, que é a parte do Natal, temos sempre muitos espectáculos, mais importantes, e nessa altura o número de pessoas deprimidas é uma coisa... É o que lhe digo, vem da aprendizagem do ballet, eles dizem-nos que, quem não quiser passar por isto não venha para esta profissão. Tem que sofrer, tem que... há um estudo francês que diz que nós somos robôs, não somos artistas. Isso constrange imenso, nós não podemos pôr um pé fora da luz.”

André

“Acho que só vem para aqui quem gosta, mas depois durante esta travessia deste período da carreira de cada um, as pessoas ou vão desistindo ou se vão acomodando, e aí há outra qualidade que acho que é super importante, que é a perseverança, percebes? Não desistir nunca... Não interessa as dores que tenhas, ou porque não seres escolhido, ou porque és muito grande ou porque és gordo, ou porque não estás em condição, ou porque és muito musculado, eu nunca desisti. A mim diziam-me assim: “Olha pá, tu és muito musculado!” Eu já tive 6 directores, este está a ser o 6.º director. Faço as minhas dietas, faço as minhas aulas de musculação, adapto-me aquilo, mas sabes, porque eu gosto muito disto e não desisto. E é isto que eu quero.: Tens que ter muita força...

[Há pessoas que com um comentário do género: “Estás gorda”, vão se logo abaixo. Tens que ter força] Vão-se logo a baixo choram e desistem e engordam mais e mais e mais...

Mas eu como nunca tive uma vida muito fácil, percebes? Não tenho mesmo, a nível familiar, a minha mãe, eu sou filho único, percebes? A minha mãe fez três AVC's, e ficou paralisada, eles moram em óbitos...Eles estão lá e obrigava-me a ir lá e estar... a aguentar... é um complexo de Édipo mesmo assumido, eu adora a minha mãe é a pessoa que mais amo no mundo, percebes?

Este tipo de situações obrigam-te a continuar e a não desistir, e a reagir... não [te] podes acomodar, não podes ficar deprimido, não podes...Conseguí [conciliar tudo] agora a minha mãe desde há dois anos atrás, está mesmo acamada, ficou acamada, está entubada, está numa espécie de coma, e eu vou lá todos os dias, vou diariamente. Saio daqui vou a casa, descanso, vou a seguir ao meu ginásio, saio do ginásio às 23h e vou a Óbidos todos os dias, faço o que tenho que fazer com ela, mudar as fraldas, dar a medicação da meia noite, porque a senhora que lá está só está durante o dia. Também lá está o meu pai, [mas] ele sozinho não consegue fazer. Vou lá, faço o que tenho que fazer, volto para Lisboa. Durmo em Lisboa, antes dormia lá, mas o trânsito de manhã é horrível, a calçada de Carriche é uma coisa impressionante. Então, vou lá, faço o que tenho que fazer com ela, dou-lhe a

alimentação, troco as fraldas, dou-lhe o iogurte, aquilo que se costuma dar à noite. E volto, chego a casa por volta da 1:30 h, 2 h da manhã, durmo, durmo pouco. Mas, é por isso que tenho que me cuidar muito, e **tenho que ter uma disciplina que é uma das outras qualidades**. Tem que ser, e tudo o que me foge das rotinas, baralha-me um bocado o sistema.”

Marisa

“...Tive muitos problemas articulares, sim, das articulações e tendões, pés, mas dancei com eles, sempre. Muitos problemas a nível de concentração, eu acho que quando uma pessoa se lesiona, desliga, desligou e o corpo dança sozinho e então pode correr o risco de se magoar. Com dor já dancei muitas vezes. Hoje em dia a dor é relativa. Sim, infelizmente é muito triste dançar com dor. A adrenalina. A adrenalina esconde muito a dor. (...).

A actividade desportiva tal como o Ballet não exige apenas o domínio de uma técnica e uma aptidão particular para resistir ao esforço continuado e ao cansaço que a mesma provoca, exige também e sobretudo uma luta solitária e íntima contra o sofrimento. Neste sentido, qualquer actividade física ou desportiva que ultrapasse os esforços habituais é uma negociação pessoal com o limiar de dor suportável. Assim, o desportista, tal como o bailarino lida com a dor como “matéria-prima da obra que ele realiza com o seu corpo. A sua tarefa é domar a tentação de responder com o desencorajamento quando a dor se anuncia; esforça-se por acompanhá-la e fazer com que ela perca a sua arrogância. A dor, quando fica sob o controlo do indivíduo, tem a vantagem apreciável de lhe oferecer um limite, de simbolizar o contacto físico com o mundo.”⁹²

Estes problemas são pouco abordados, entre os bailarinos, sobretudo porque parece existir uma cultura de negação dos mesmos e uma aceitação não só dessas doenças como da dor que as mesmas acarretam entre os próprios profissionais da dança.

Com efeito, no contacto com os bailarinos percebe-se que a doença e a dor são integradas no quotidiano de trabalho como algo inerente, isto é, “natural” à própria profissão. Esta perspectiva leva-nos a analisar a dor nomeadamente no sentido de a compreendermos não só como fenómeno fisiológico, mas também sócio-cultural. O homem, como nos diz Le Breton, nem sempre foge da dor e existem usos sociais da dor sendo que “qualquer sofrimento consentido transforma-se numa forma de amor, num sinal de devoção”⁹³.

Tal parece ser o caso dos bailarinos em que a dor é aceite ou consentida, de certa forma, não só como algo inerente à profissão mas também como um acto de entrega – amor – à profissão e aos seus condicionalismos. Mas o autor avança e refere ainda que outros usos da dor se alimentam da disparidade de forças entre indivíduos, como sejam: correctivo, castigo corporal, tortura, suplício, etc., que constituem vias privilegiadas de uma determinada «banalidade do mal» presentes na condição humana.

Talvez por esta razão, alguns bailarinos considerem que as doenças são para os «preguiçosos» ou para os que «não querem trabalhar», afirmações nas quais está subentendida uma crítica que torna mais fraco, aquele que confessa a sua dor ou as suas doenças ou, ainda mais grave, que as utiliza como estratégia pessoal de fuga à

⁹² LE BRETON, D., ob.cit, 2007, Pag 213-214.

⁹³ LE BRETON, David, Ob. Cit, 2007: Pag. 18

responsabilidade profissional. O testemunho de Jacinta e André, embora sob perspectivas distintas, exemplificam esta ideia:

Jacinta

«...Que nós somos uma coisa... que vai acumulando... e que se não se consegue isso porque há pessoas que não conseguem, porque se vive na frustração constante do dia-a-dia...

Não conseguem e eu acho que isso tem a ver com a capacidade de abertura e a partir de certa idade, entra-se na doença, ou então fica-se mesmo cheio de doenças. A doença acaba por ser uma desculpa porque nós temos aqui várias doenças de pessoas, alguns que fazem a aula, muito cheia de trapos, poucos têm quarenta anos, mas estão cheios de doenças, físicas algumas, outras mentais, porque nunca conseguiram ficar satisfeitos.

É uma obrigação vir aqui picar o ponto, eles nunca acabam uma aula a 100% e para mim isso é realmente... Ou a pessoa faz o percurso e fica bem consigo própria com todas as coisas horrorosas e boas e agradáveis e desagradáveis e aceitamos...as limitações...e não estamos a olhar para o lado a ver se fulano está a fazer melhor e competimos connosco, connosco próprios e com mais ninguém, e aquilo que nós recebemos é o que nós podemos receber, se o do lado recebe mais é melhor a gente pensar que ele é assim e eu sou assim, é aceitar aquilo que nós somos... Pois é [uma questão] de maturidade também. Há muita gente que tem, que consegue e que sabe, e que sabe que, e que consegue fazer mais e por mais tempo, faz mais porque aceita.»

Para **André** a meta para terminar a carreira como bailarino é aos 40 anos «... porque depois ficas numa situação em que não és escolhido: Ah é muito velho, não, não, e depois ficas assim, fazes aulas e ficas naquele, ok, e depois vais para casa. E ficas sem fazer nada. Eu não me sinto bem comigo próprio, eu preciso de estar activo, percebes?

É muito bom, como alguns colegas meus fazem, chegam aqui, picam o ponto e vão para a praia e passam o dia inteiro na praia, e depois no outro dia fazem um fitnesszinho. Ah! Vamos para a praia agora. São as tais situações que a maior parte quer resolver, mas que parece que começam pelo mais simples que é não renovar os contratos dos velhos. Estes dezoito que tinham um contrato só até Fevereiro, ninguém no mundo inteiro faz um contrato até meio de uma *season*, faz um contrato por uma temporada inteira. Até porque as pessoas [que] em Fevereiro ficaram sem trabalho, vão fazer audições onde? O mais incrível

são miúdos novos, que estão a começar agora e estão aqui para trabalhar. Não estão aqui para fazer a aulinha e ir embora para a praia, percebes? O que tem que ser resolvido são os mais velhos que são processos muito mais complicados, claro que estão cá há anos e anos. Exige muito mais dinheiro, mas é por aí que se tem que começar, não é pelos miúdos que estão aqui para trabalhar. E optar por começar pelo que é mais fácil e não pelo que é o certo.”

Este tipo de atitude é idêntico à descrita em meios operários em que se optava por viver com o incómodo em vez de perder um dia de trabalho e ir a uma consulta médica. O corpo é o primeiro instrumento de trabalho pelo que, neste contexto, dor e doença eram perspectivadas como um entrave a partir do momento em que se nota que estão a prejudicar as actividades profissionais e pessoais. Nesta linha, Le Breton afirma que um dos grandes orgulhos do mundo operário passava pelo facto de nunca se ter estado de baixa médica, apesar do sofrimento.

Na verdade, tal facto constituía um indicador de excelência pessoal, resistência e força. Se no mundo operário, o avanço dos valores da modernidade, conduziu os indivíduos a adoptarem uma menor cultura de tolerância à dor e ao cansaço, tal transformação social não se estendeu aos profissionais do Ballet.

Dor, Lesões e Doenças Profissionais

Nesta análise, seja pela afirmativa seja pela negativa a dor surge como o elemento nuclear da identidade profissional dos bailarinos, e é assumida como uma dor legítima, daí que se refiram a ela como “própria” ou “natural”. **A dor constitui um dos impactos negativos na saúde dos bailarinos e reflecte a existência de uma lesão ou doença profissional.** Mas se a questão da dor parece ser aceite como “natural” à condição profissional e, nesse sentido, desvalorizada pelos próprios o número de lesões ocorridas nas Temporadas 2006/2007 (os problemas mais comuns foram os problemas músculo-esqueléticas referidos por 15 inquiridos e cumulativamente foram ainda apontados os seguintes problemas: perturbações psicológicas [5 inquiridos] e perturbações alimentares [2 inquiridos]) e 2008/2009 (os problemas músculo-esqueléticos e musculares referidos por 17 inquiridos e cumulativamente foram ainda apontados os seguintes problemas: perturbações psicológicas [2] e outros como Acidente de trabalho [1] e Inflamações e problemas de costas [1]) **não deixam dúvidas que a profissão tem um impacto negativo na saúde.**

Principais causas das lesões/doenças profissionais

O cansaço e a execução de movimentos repetitivos e difíceis são referidos, nos Questionários aplicados nas duas Temporadas referidas, como as principais causas das lesões/doenças ocorridas nas mesmas. As sequelas de lesões anteriores indicam que nem sempre o tempo de recuperação terá sido o suficiente e que stress e factores emocionais têm um peso significativo no quadro das causas originárias das lesões/doenças. Finalmente, nas outras causas foram apontadas as seguintes situações: Acidente de trabalho, longos períodos sem trabalhar e depois trabalho intensivo, carga física e aquecimento corporal insuficiente.

Nos seus discursos a maioria dos bailarinos sublinharam as dificuldades sentidas na execução de alguns movimentos:

Ramón

Há muitos **passos que considera de difícil execução no Ballet** ”(...) e conforme os anos passam tudo se complica mais e aparecem novos passos. Porque se calhar um bailarino gira, dá um salto e todos ficam: Ah, conseguiu fazer. Então, para mim, por exemplo, um bailarino faz uma acrobacia no ar, para mim até aprender esse passo vai ser muito mais difícil do que fazer as piruetas que estou a fazer desde que comecei a dançar. A novidade é difícil e depois, resta a tua capacidade. Por exemplo, se tens problemas para fazer piruetas, está claro que sempre vai ser uma coisa difícil, mas se tenho de escolher um passo não posso... Não posso escolher um passo difícil: Ah este tem sido mais difícil, só que se calhar para mim é difícil e para outra pessoa não é nada. O *pas de deux*, fazer os lifts...levantar as bailarinas, eu acho que é mais técnica do que força. Obviamente a bailarina tem que ter força. Mas pronto para uma pessoa, um bailarino normal que toda a força normal, é preciso técnica e coordenação com a bailarina para fazer os lifts. Às vezes as bailarinas menos pesadas, se elas ficam mais rígidas ou têm menos coordenação ou menos técnica ...para nós, é muito mais difícil que uma pessoa que seja mais pesada mas se calhar se lança no ar mais facilmente ou a sua postura é melhor, então... É uma coordenação entre o bailarino e a bailarina.

Sobre o Ballet e os seus movimentos, **Vitorino** considera que não há “ nada especificamente que ache mais difícil, o que é difícil é conciliar tudo. Somos atletas de alta competição e artistas, ao contrário de um atleta mostra a sua dificuldade na sua execução, nós fazemos coisas muito mais difíceis e que temos que demonstrar que aquilo é uma coisa, metido com música, metido na... e que há uma grande facilidade e que... isto é muito difícil... se forem pedir isto a um atleta para fazer uma... quem vir aquilo não pode ficar com a percepção do grande grau de dificuldade, vai ver que para ele vai ser mais difícil de fazer. É (...) conjugar todos esses parâmetros que é muito difícil, é o que torna a dança uma coisa muito completa, mas muito diferente de outra actividade porque não se resume só a execução...Posso-lhe dizer que por exemplo, os meus filhos não fazem nada, só fazem ginástica e eu acompanho o desenvolvimento deles, e espanto-me que eles ao fim de 2 anos de ginástica já conseguem executar uma série de movimentos com grande grau de dificuldade para a ginástica. E eu sei que na dança ao fim de dois anos não se consegue ainda fazer praticamente nada, há coisas que são precisos dez anos para fazer minimamente e depois passamos a vida toda a tentar melhorar, eu vejo que tem um grau de dificuldade muito acrescido, e que não tem comparação quase com mais nada e é uma coisa que não há percepção disso, e só quem tem que fazer é que tem ideia.”

Em termos de técnicas do ballet clássico, **André** refere serem difíceis e exigirem um controlo absoluto do corpo: “ Sim, técnicas, a clássica é difícil, é preciso ter muito controlo, muita consciência, é preciso teres muito controlo... a técnica é isso, quando nós chamamos técnica é o controlo do teu corpo para fazeres o que tu quiseses. Desde um simples esticar o pé, percebes? Só o esticar o pé, tens músculos que tens que sentir. Mas o mais difícil, grandes saltos, grandes virtuosismos, grandes variações clássicas, percebes?

O Dom Quixote, com uma variação, muitos saltos, muitas piruetas, muito... eu pessoalmente para mim os giros são difíceis... Girar, não no ar, saltar não, porque gosto muito de saltar e..., piruetas, tudo o que é piruetas, há muitas pessoas que têm muita facilidade nisso, eu é uma das minhas dificuldades. Mas as dificuldades são boas, porque as dificuldades quando não estão atingidas têm sempre aquela meta, eu hoje tenho que fazer quatro piruetas, eu amanhã tenho que fazer quatro piruetas. “

De acordo com Jacinta a questão do domínio da técnica da Dança está muito associada à questão das lesões. Neste sentido, refere: «Para quê estar a explicar a técnica da dança, porque é muito complicado como nós conseguimos adquirir certas posições e que essas posições podem ser adquiridas numa movimentação ligada e fisicamente possível, ou podem ser adquiridas em força, e se são adquiridas em força, limitam.

Há lesões e limitam a capacidade. Se pedir a uma ginasta daquelas de aparelhos que parece que são capazes de fazer tudo, para fazer ballet, elas não conseguem porque têm uma musculatura totalmente compacta e feita para conseguirem fazer aquele tipo de coisas. Portanto, nós temos que ter uma capacidade de se conseguir tecnicamente as coisas mas com uma musculatura q.b. para fazer aquelas coisas e isto também é a tal inteligência de se conseguir perceber e tudo... também vem um bocadinho disso. Eu às vezes estou a tentar explicar a um que não consegue fazer isso, mas tens que fazer e ele é difícil, o físico já está ali compacto, um físico difícil.

Mas depois, tragicamente, alguns com esse trabalho todo, têm ali aparelhos para isto, aparelhos para aquilo. Eles têm aparelhos aí, de esticar a perna, de puxar, mas chegam à cena e não conseguem.»

Sobre a questão do **stress e da pressão diária** a que os bailarinos estão sujeitos, **Pierre** refere o seguinte:

“ Eu acho que [os problemas emocionais] são o maior problema numa companhia. Também uma companhia como uma escola, devia de ter uma ajuda psicológica porque é difícil do ponto de vista físico, mas também psicológico, é difícil. Desde o início, estamos a pedir, há uma concorrência com os outros como no desporto, mas também o stress do espectáculo, o stress do professor, também e tudo isso tem de ser encarado e uma pessoa sozinha não consegue claro. Há bailarinos que choram todos os dias.

Eu tenho uma bailarina que vem de vez em quando à minha aula do chão. Cada vez que ela vem, ela chora. Porque... também... Eu também tento fazer uma parte não só física mas também psicológica. Eu tento entrar e perceber quais são os problemas porque o

problema que está aqui... [aponta para a cabeça] provoca aqui, então se tem problema no pé é porque aqui [aponta novamente para a cabeça] não está bem. E não só. Porque uma pessoa que falta durante todo o dia pode ter um problema físico e não ter problema aqui, tem que se ver as coisas. E a chorar... sempre que vem comigo trabalhar é quando chora. E isto também como um desporto, devia de haver uma ajuda psicológica a trabalhar com as pessoas. Mas há o lado pessoal, por exemplo, deviam ter formação em psicologia, um assunto que me toca que me interessa muito há muito tempo.”

Os aspectos enunciados e apontados como as principais causas das lesões/doenças entre os bailarinos sugerem que a forma como o seu quotidiano de trabalho se organiza, o n.º de horas de trabalho diário, a ausência de uma equipa de especialistas multidisciplinar (quer dizer, as suas condições de trabalho) proporciona a existência de condições favoráveis ao surgimento de lesões/doenças.

O Corpo do Bailarino

Outro dos impactos negativos na saúde do bailarino relaciona-se com a imagem de si próprio a partir do corpo. Como dissemos atrás George Balanchine teve um papel central na definição do corpo ideal da bailarina (tronco estreito, pernas longas e braços delicados), promovendo a sua aparência esquelética.

O corpo constitui a ferramenta de trabalho do bailarino e nesse sentido as exigências com o corpo (em particular da bailarina), nomeadamente a manutenção de um corpo isento de gordura e com linhas alongadas têm dado origem a distúrbios alimentares. Os testemunhos que tivemos oportunidade de recolher também nos expressaram este problema e alguns defendem a ideia de que se nasce com um determinado corpo (adequado) para se poder ser bailarino. Não podemos deixar de notar que os bailarinos falam mais abertamente destes problemas do que as bailarinas. Estamos em crer que esta abertura se relaciona com o facto de os distúrbios alimentares se inscreverem, ao que tudo indica neste meio, mais frequentemente no feminino.

Jacinta

«O físico era muito fácil. O corpo (...) foi muito fácil porque se o corpo tivesse sido difícil... Eu estou sempre a dizer isso porque se não fosse, eu tinha-me partido toda. Era fácil e rechonchudinho (...). Sim, eu era rechonchudinha em novinha com 14, que é normal (...). É normal a pessoa ter uma adiposidadezinha, é normal aliás eu a seguir depois fui para outra professora aos 17 anos e pesava... pesava 57 quilos era boa, era boazica, era toda recheadinha Eu fui assim um espeto até aos 13 e depois nos 13 acho que acordei um dia com mamocas e tudo a minha mãe a dar-me, põe isto e eu: Eu não quero soutien! Eu era uma Maria rapaz e de repente vi-me assim. Estou a exagerar mas pronto! (...) Não era esquelética... Ai Jacinta tem de emagrecer e eu... emagrecer? Porque eu para mim... na escola onde eu andava aquilo era normal, aquilo não era uma escola assim muito... e eu emagrecer? Sim, está gordíssima. Nunca me tinham dito aquilo. E eu emagreci dos 57 aos 42 num ano.

Não fiquei anoréctica, mas fiquei muito perto. Mas andei muito ... ainda hoje tenho tiques, agora não. Aqueles tiques de ver a gordura. Eu pesava-me 6, 7 vezes antes de sair de casa de manhã nunca mais tive uma balança em casa nunca mais. Portanto, eu realmente... deixei de comer, eu para mim não havia... eu sabia lá fazer dieta, eu não tinha ideia, portanto emagrecer para mim, era como o cavalo do inglês como o meu pai dizia: Pareces o cavalo do inglês, cada dia estava mais bonito e mais magro e o homem dava-lhe menos de comer até que o cavalo morreu. Eu deixei, deixei de comer... não... porque eu tinha fome, mas depois a pessoa entra... porque o perigo da anorexia é esse... eu não fiquei anoréctica porque acho que não tinha o cérebro para isso porque aquilo depois... a pessoa começa mesmo em competição com... eu até costumo dizer às vezes às pessoas, aos pais... eu não digo a nenhuma adolescente: Estás gorda, nem tens de emagrecer. Arranjo maneiras de dizer (...) porque essas duas frases para mim são, quando são anorécticas, que já apanhámos e temos uma, não é? Nunca lhes digo, estás com bom aspecto, porque eu, quando me diziam, estás com bom aspecto... Não comia mais durante dois dias e se me diziam: Estás mais magra, eu competia ainda mais. Portanto são duas frases que eu não uso, nem estás bem nem estás mal, ignoro a situação física das anorécticas.

É uma morte.

E depois aquilo entra em competição, a própria pessoa e a sensação que se tem... eu às vezes digo que noto uma certa bi-polaridade numa anoréctica, há consciência que se está mal mas há outra consciência que não nos deixa sair dali, porque se sairmos vamos estar a tomar o contrário. Ao saber que se está mal, a hipótese é comer e depois engordar-se, portanto há ali uma luta constante que elas sabem. Eu estava naquela, mas aquilo era uma competição para emagrecer por isso 6, 7 vezes, assim que acordava, depois do xixi, a seguir ao xixi e depois vestia e depois tirava os sapatos, uma coisa maluca, não é? Metia uma bolacha à boca e não conseguia engolir, cuspi. Portanto, aquilo estava mesmo mal e olhava-me para o espelho e via-me maravilhosa, não me via gorda como as anorécticas, as anorécticas vêm-se gordas, eu não me via gorda, eu via-me era linda. Horrível! Que eu tenho fotografias daquela idade e era de orelhas assim, os olhos...porque tive um problema de tiróide, tinha-me esquecido desse problemazinho!

Tive um problema de tiróide nessa altura e um dia a passar na rua e nunca me hei-de esquecer, vi-me e olhei para uma montra para ver... e vi-me na montra e “clic” e... mãe leva-me ao médico porque eu estou muito... de surpresa porque ao ver o que eu queria ver, não via, engraçado não é? (...) Já tinha 18 anos nessa altura. (...) Eu não entrei na

anorexia mesmo, eu acho, porque se eu tivesse entrado na anorexia (...) não me tinha visto assim, tinha-me visto sempre mal, tinha continuado.

Não perdi nunca certos [tiques] ...quer dizer, engordei como é normal mas tenho sempre cuidado com a alimentação, tenho porque tenho medo de cair... eu tenho medo, sempre toda a minha vida continuei com esse medo, menos na gravidez.»

O testemunho de Jacinta, mestra ensaiadora na Companhia, evidencia bem como a pressão sobre a necessidade de ter um determinado tipo de corpo, quando se é muito jovem, como era o caso, pode conduzir a distúrbios alimentares. Como a própria afirmou ainda hoje (embora de forma consciente) confessa ter “tiques”, isto é, cuidados com a alimentação. Consciente da sua própria experiência e responsabilidade tem hoje o cuidado de nunca dizer às adolescentes a quem dá aulas que têm excesso de peso, embora o físico (isto é, o corpo) seja para Jacinta uma questão importante:

«Há uma coisa que é muito dita e é muito certa que eu acho. Têm dois tipos de inteligência. Tem uma inteligência física, a capacidade de se perceber bem o físico e de se compreender... nessa altura, isso para mim é a coisa mais importante. É ser o mais... Não é ser uma pessoa... Isso fisicamente, e depois, ter a inteligência de saber como tem de viver e como está a viver, de não entrar naquelas coisas... isso também tem muito a ver com aquela capacidade de analisar. De analisar as situações e de perceber as situações e de... isso tem muito a ver. Portanto, um bom bailarino tem de estar bem com ele próprio, porque senão não é bom bailarino, fisicamente não vai conseguir e isso tem a ver com a inteligência da análise, desse tipo de inteligência.

Não é saber fazer a conta de dividir para cima e para baixo, não!

É essa capacidade, a capacidade de não ficar totalmente fechado. Também tem a ver com a inteligência, da necessidade de ver outras coisas, de se dar com outras pessoas, é que é essa necessidade que vem também de uma inteligência, absorção e de preencher os neurónios todos do cérebro e não ficar só com quatro. Porque senão fica limitado, porque nós só somos capazes porque se... olhar e vir as pessoas à nossa volta e isso também faz com que a gente se enriqueça, isso é a primeira, a primeira parte que é a mais importante de todas, acho eu. Depois tem a questão física, que tem que ter um físico que se possa adaptar à profissão que quer. Há todos os tipos de físico, há umas que já estão gordinhas demais, outros que já estão um bocadinho flácidos demais, isso às vezes vem das exigências da direcção e não tem grande importância mas o tipo de físico depende muito se o bailarino

for inteligente ele é capaz de dar a volta, como se diz, em relação à técnica que lhe é exigida e saber trabalhar nisso. Se não for, magoa-se.»

Deolinda

Para Deolinda para se ser Bailarino: «...para além de se gostar/ter paixão...tem que se sentir cá dentro [palavras acompanhadas de um gesto em direcção ao coração] não basta ter a técnica é preciso ter corpo! São precisas pernas em cruz, uns pés com coup de pied, um tronco curto, braços longos...há muitos bailarinos que se esforçam durante muitos anos e até adquirem a técnica mas não têm os requisitos em termos de corpo.»

O testemunho de Deolinda põe em evidência a ideia de que é preciso nascer com um corpo adequado à prática do Ballet sem o qual, por mais treino e técnica que se tenha, nunca se será um bom bailarino.

Pierre

“Na altura [em que começou a dançar] não havia nada e mesmo hoje eu acho que isto é uma grande falta das escolas de ballet: uma pessoa para a dietética dos bailarinos... porque os que... os homens normalmente não têm ...problemas... mas as mulheres têm, a única coisa que se ouve é: Estás gorda. E isto é péssimo, porque dizer isto a uma adolescente, porque normalmente isto acontece, sempre na adolescência, isto é péssimo, é porque isso que se vê que 70%... Houve um estudo que foi feito em 15 companhias de dança da Europa... 70% das bailarinas têm problemas alimentares.

Por exemplo, aqui temos uma cantina, só por ter uma cantina ...devíamos ter uma pessoa... Nutricionista! [estava à procura da palavra, que faz as refeições] e as pessoas deviam estar lá e comer o que a pessoa... e cada pessoa devia ter a alimentação... para a senhora não é a mesma que para mim, cada um devia de ter no início da temporada uma entrevista com a nutricionista e saber o que tem de comer durante a temporada, para aqueles que [precisam de] emagrecer um bocadinho porque têm de transformar a gordura em músculo, tudo isso tem de ser feito. Isto não está feito em nenhum sítio.

No desporto fazem isso há 20 anos. A dança tem muito atraso. Nós estamos a trabalhar como trabalhávamos no início do século XIX. Temos muito atraso. Porque... é

muito assustador, mas é assim...Mas deveríamos mudar. Isto temos que mudar, isto tem que mudar. Mas como, não faço a mínima ideia. Isto pode evitar... só com a alimentação, pode evitar muitas lesões o facto de... há quase mais de metade dos bailarinos que não bebem, bebem... Coca-Cola, não bebem... Isto é um erro.

E há bailarinos que fumam, como se sabe o fumo faz cancro nos pulmões. [Ficam mais cansados] e a preparação é mais lenta, mais rápida se não fumar, tudo isso são erros. Eu sei porque eu passei por tudo isso, também fumava, saía à noite, não tinha higiene alimentar. Isto há uma evolução, com a idade começa a pensar...

Se as pessoas começam a ensinar isso aos jovens nas escolas, porque nas companhias é um bocadinho tarde, mas nas escolas no conservatório, aqui. Havia uma nutricionista, havia uma prevenção contra o tabaco, havia tudo isso, como se faz, como se aquece, como se comporta, uma educação para ter um rendimento mais... porque quem faz ballet tem uma grande motivação, está pronto para fazer qualquer coisa, para conseguir. Então isso é fácil.”

O **testemunho de Pierre** revela como a questão alimentar é um problema real nas Companhias de Dança. Na perspectiva deste experiente ex - bailarino a forma de minorar o problema dos distúrbios alimentares, bem como outros hábitos que são prejudiciais à saúde da pessoa do bailarino e que comprometem o seu desempenho, passa pela prevenção desde cedo junto dos mais jovens e pela existência de especialistas que possam orientar/guiar os bailarinos, nomeadamente no que toca à prática de uma alimentação correcta e desenvolvimento de hábitos saudáveis..

Na mesma linha de ideias, **Vitorino** fala de outras experiências profissionais onde as Companhias de Dança que apostaram na prevenção e no acompanhamento da alimentação dos bailarinos trouxeram benefícios:

...” Na Companhia, nunca assistiu a serem feitas **exigências específicas relacionadas com o aspecto físico** mas”... Nas outras companhias onde trabalhei, vi acontecerem coisas desse género, ouvia-se muitas vezes dizer, às bailarinas fazerem exigências de... (peso) e assisti muitas vezes a dizerem que não deviam estar bronzeadas ...”. A **questão do peso** constitui um tabu, entre os bailarinos conforme referiu Vitorino: “Sim, sim, eu acho que é um assunto que corre as companhias de dança, não é só aqui, é uma coisa tabu. (...) Até ao ano 2000, controlavam o peso.

Aquilo que fizemos foi, pagámos a um advogado, e a partir daí [houve] uma grande revolução com esse tipo de coisas, porque, tudo o que... esta lei não nos agrada, façam como nós, vão ter com os políticos, peçam para mudá-las, mas aquelas que existem eles têm que usar, isso se não está na lei não está na nossa... e com isso temos um advogado, e ele vem cá e diz, vocês fazem isto, não pode ser, tem consequências, ou então isto não é válido. E depois eles deixam...

Acho que nas companhias [em] que se avançou para isso houve uma grande evolução, eu li um artigo sobre o New York City Ballet em que há (...) anos atrás contrataram um nutricionista e (...) houve uma grande evolução, as bailarinas deixaram de ter aqueles erros alimentares que faziam e com isso emagreceram, e eles diziam que havia bailarinas que quase desde que tinha nascido não comiam uma gordura, nada (...) que tivesse gordura, e a nutricionista uma das coisas que fez, foi introduzir as gorduras na alimentação, e aquilo que verificaram foi que a introdução de alimentos variados na sua dieta, como as gorduras, não só foi mais saudável como fez emagrecer bastantes delas. Como nós vemos os jogadores de futebol têm nutricionistas a acompanhá-los.”

Vitorino reconhece a **existência de comportamentos de risco** para quem trabalha excessivamente e afirma que muitos bailarinos” (...) respeitam pouco o corpo, há muitas pessoas que fazem dietas disparatadas, há muitas pessoas que fazem o uso de substâncias ilícitas, há de tudo...

No desporto pelo menos há um controlo sobre isso, aqui não há. (...) Eu acho que [o recurso a substâncias ilícitas] é mais uma tentativa de melhorar quando começa a sentir que a sua performance está em baixo, tenta arranjar uma solução rápida...O efeito é exactamente o contrário. Não lhe dei [um artigo], acho que [refere] o uso das substâncias na dança, em que no fim concluiu que o único que tem alguma utilidade é o café. O excesso de café vai para os músculos, da cafeína... Eles depois não se apercebem disso, têm aquela euforia momentânea e depois o cansaço é maior ainda, a maior parte deles não sabe disso, eu por acaso tive um professor de dança, quando eu era muito novo, que me explicou isso. A certa altura quanto mais café beber mais cansado fica, e partir daí tentei evitar o café. Café, a Coca-Cola.O alimento das bailarinas é a Coca-Cola light.

Por acaso aqui nem é tanto, mas noutras companhias na Alemanha é ver as bailarinas sempre, sempre, agarradas a uma lata de Coca-Cola light. Sempre, sempre. (...) Elas fogem do açúcar, pois faz-lhes muita confusão.”

O testemunho de **André** evidencia claramente um percurso pessoal que evoluiu da quase total ausência de preocupação com o corpo até ter atingido a maturidade que lhe permite, com disciplina, manter – se saudável através de uma alimentação correcta. Segundo André:

“ Eu faço, eu quando era miúdo fazia tudo e mais alguma coisa, sabes como é que é, pronto, estás naquela idade, o corpo aguenta tudo. Sais daqui vais para a noite, estás um bocado cansado mas aguenta-se. Agora não, agora é... há coisas que o nutricionista está sempre a dizer, é super importante, porque as pessoas mesmo aqui dentro... não há noção de como melhorar a tua, podes melhorar a tua performance... Se tivesses uma alimentação adequada e não só a alimentação, suplementos alimentares... Eu faço muito ginásio. Eu saio daqui vou para casa, descanso um bocadinho, e vou para o ginásio diariamente, todos os dias.

Férias? Vou descansar oito dias, porque eu não parei este ano. Parar oito dias sem fazer nada mesmo e depois retomar o ginásio outra vez... e no ginásio eles têm uma visão mais realista em relação aos atletas, em relação à alimentação, em relação ao tipo de suplementos que deves tomar para recuperares mais rapidamente, com a idade eu faço uma aula até ao fim, um ensaio até às 18 horas, um tipo pode rebentar. Se não tenho cuidado com a alimentação, com as horas de descanso, com um tipo de suplementos que me possa ajudar a recuperar, eu faço esse trabalho... A bailarina é uma coisa impressionante... Tem a ver com os nervos ou a adrenalina de ires para o palco e também de ficares magro, porque fumar dizem que emagrece e tira-te o apetite, tem essa vertente também. Eu comigo não dá, a nível de fumar já nem sei que sabor é que tem, batatas fritas, esquece porque não sei, mas é o que digo, eu faço uma alimentação de ginásio. E no ginásio eles sabem exactamente...

Mas como, aos Domingos vou sempre a casa dos meus pais e a senhora que lá está é sempre feijoadada à transmontana é... Mas é bom, porque desde miúdo que comes normalmente como as pessoas normais, mas depois chega a uma altura que percebes... [Não se pode continuar] Não como pão, mas não é que me faça falta, manteigas, não como manteigas, queijo... deixei de comer queijo. **A minha dieta é:** de manhã cereais integrais

com leite de soja e proteína e glutamina e hidratos de carbono, pronto é a minha... depois da aula tomo um batido de proteína para compensar o esforço, claro, para... até acabar o ensaio da manhã, depois almoço... Bem, vou ali ao Chimarrão, como arroz, feijão, muita picanha, muita carne, porque a carne tem proteína é essencial, como bem. Depois venho ensaiar, acabo o ensaio às 18 horas chego a casa, geralmente janto logo, faço omeletas sem gema, só de proteína porque o que te interessa é compensar o esforço muscular que fizeste pela alimentação e 90% do músculo é proteína o resto é tudo água. O que te convém é ter uma musculatura forte, percebes? E pronto, eu virei-me para este tipo de alimentação, mas isso sou eu, eu, dois ou três fizemos isso. Mas de resto ninguém...”

Sobre o seu **corpo musculado e que sobressai claramente de entre os restantes bailarinos, menos musculados e de aparência mais magra**, André refere: “Ser-se musculado tem as suas desvantagens, porque o bailarino clássico quer-se magro, longo, muito elegante sem... ainda é aquela coisa muito frágil, fraco...”

Eu já perdi muitos papéis porque as pessoas dizem que sou muito musculado, mas ao mesmo tempo sou o bailarino que está a dançar no activo, com a carreira mais longa, eu faço 20 anos de carreira este ano e continuo a fazer papéis principais como fiz agora... É assim eu prefiro ter uma estrutura mais musculada mas que me aguentem a coluna e os joelhos, e não tenha lesões graves que tenha que parar de dançar.”

Marisa é actualmente uma bailarina no activo e mãe de gémeos e no seu testemunho explicou-nos que hoje em dia não se preocupa como no passado com o regime alimentar. Reconhece, no entanto que se trata de uma preocupação generalizada entre as bailarinas: “...Não, já tive quando era miúda, agora já não tenho, já não penso nisso, mas lembro-me, pronto que é óbvio que tive, todas têm, todas passam por isso, aquela fase de se achar magras e...em pequeninos... ao contrário das outras pessoas que chegaram... a partir dos 30 começam a ter cuidado, a barriguinha e não sei quê, comigo foi exactamente ao contrário, deixei de me preocupar com isso porque é o meu corpo não é?”

Os músculos estão trabalhados há tantos anos, acho que agora quando parar mesmo de vez é que vou sentir. Com as miúdas há, infelizmente [pressão]. Eu digo infelizmente, porque tenho visto aqui muitas miúdas novas a sofrerem com isso e não é justo. Não se faz isto. Hoje em dia... o que interessa é dançar bem. A estética, claro, é interessante, mas é tão subjectivo, não é? (...) Não, sofrem tanto, deixam de comer, ficam deprimidas. É tão triste ver quando elas não estão bem com elas próprias, não gostam

delas, é horrível. Não se faz, não se faz. Porque aos dezoito anos as miúdas ainda estão com corpo, ainda não secaram, ainda não... Fazê-las sentir mal? Não se faz. (...).”

Como nota complementar dos testemunhos recolhidos que traduzem a existência de problemas ao nível da imagem corporal, concretamente no que diz respeito ao controle do peso, remetemos o leitor para os Quadros n.ºs 6 e 9 nos quais se efectuou, nas Temporadas de 2006/2007 e 2008/2009, o cálculo do índice de Massa Corporal (IMC).

Os cálculos de IMC referentes à Temporada 2006/2007 (Quadro n.º 6) demonstram que dos bailarinos inquiridos, só os do sexo masculino apresentam IMC's «normais» a que corresponde a designação de peso ideal, no entanto o cenário muda quando nos focamos no sexo feminino em que apenas uma bailarina tem o peso “normal”, encontrando-se as restantes com baixo peso.

Os cálculos de IMC referentes à Temporada 2008/2009 (Quadro n.º9) são reveladores na medida em que das 14 bailarinas inquiridas (2 não responderam), 12 apresentam baixo peso em termos de IMC. Já no caso dos bailarinos apenas 1 apresenta baixo peso, situando-se os restantes 13 no peso ideal.

Ainda no âmbito das questões relacionadas com a imagem corporal e as questões de género não podemos deixar de fazer referência à questão da **Gravidez, Maternidade e pós-parto nas Bailarinas**.

Sheila Kitzinger⁹⁴ no seu livro *Mães. Um Estudo Antropológico da Maternidade* refere que: “ A mulher tem ainda de se adaptar ao seu próprio corpo que sofreu grandes e rápidas transformações num período de tempo curto, primeiro aumentando de volume e tornando-se mais pesado e habitado por uma outra vida durante a gravidez e, em seguida, dando à luz, com tudo o que isto implica. Posteriormente, ela é confrontada com um corpo materno flácido e de onde se escoam líquidos, vazio agora que o bebé nasceu, mas que não é o corpo que lhe era familiar antes da gravidez e que ela sentia como seu. Esta é a base da sua preocupação que, em geral, tem início durante a gravidez, relativamente a quando irá voltar ao «normal». O regresso à normalidade também diz respeito a modelos de vida de um modo geral. A gravidez é encarada como uma interrupção. (...)”.

Dadas as exigências para manter um corpo adequado à prática do Ballet o projecto da maternidade é frequentemente adiado. Do conjunto de bailarinos que entrevistámos três são mulheres e mães e partilharam connosco a sua experiência nesta fase das suas vidas.

Jacinta

«Engordei muito com a gravidez [22 Quilos]. Mas depois ao fim de 6 meses já tinha perdido 25. Não, não fiz nada, era só criança, marido, casa, trabalho, sem ajuda nenhuma, sem máquina de lavar, sem...aquilo era uma data de dificuldades normais.

Ai a pessoa está noutro mundo e noutra vida não é?

A pessoa parece que... Fica-se bem com tudo, eu acho que aquilo é a preparação para o que vem a seguir. E aquele sono e aquele dormir, aquilo é mesmo...

É uma necessidade e um estado de espírito mesmo zen, que é para depois... mas sempre a partir daí, sempre estive com medo de engordar, muda-se tudo ao contrário, não era medo de engordar, era medo de entrar naquele...

⁹⁴ KITZINGER, Sheila, *Mães. Um Estudo Antropológico da Maternidade*, Lisboa, 1981, pág.34

Tenho sempre cuidado, mas não é para emagrecer, é para manter. Sei que não estou... mas isto é um bocado genético, porque a minha mãe é igual a mim. A preocupação para estar bem fisicamente... E a minha mãe era tenista e jogava e não sei quê, estar bem fisicamente, estar capaz de ver-se.

Só tive um filho e, foi difícil conciliar tudo, porque eu não tinha muitas ajudas naquela altura, não tinha... A minha mãe vive em Cascais e eu vivo em Lisboa, não tinha... E também não ia deixar o meu filho com a minha mãe... Metia o miúdo no saco do ténis e ia jogar ténis, era assim um bocadinho...! Foi difícil nesse sentido, de organizar as coisas, fisicamente também. Não amamenteei porque não podia porque tenho um mamilo...

Eu não dei porque não podia mesmo. Eu ainda andei complexada. Ai não dei leite materno!

Os meus mamilos são assim, eles chamam de umbilical, é todo assim para dentro e o médico ainda me disse assim:

- Vê lá se o teu marido tira isso para fora.

- Para fora como?

- A chupar!

- Então agora vou pôr o meu marido a chupar e tudo mais e depois talvez quando o leite vier... mas não me parece porque sempre fui assim de pequenina... O leite subiu, mas eu mandei logo secar, porque o mamilo não saiu e eu ia estar ali, o quê?

- Não dava mesmo. Não dava, e também não tive problemas e o V. saiu porreirinho e a relação, aquela coisa da relação e não sei quê...

A relação entre nós os dois... A relação sempre foi fantástica e nunca tive aquela coisa das dores no peito, aquilo tudo acabou por secar, levei uma injeção, secou, passou, pronto. Não tive problemas nenhuns disso e também a nível de pós – parto ultrapassei todas essas dificuldades. Dormia pouco, muito, muito pouco, porque ele teve um parto difícil. A dilatação que acontece muito na profissão, segundo dizem, não sei porquê. Não faço dilatação e então acabaram por ter que fazer uma cesariana, quando finalmente nem as águas rebentaram, porque já estava tardio, quando as águas rebentaram já estavam sujas, já estavam pré... teve que ser cesariana assim de urgência, mas de resto foi... e então o médico dizia-me, o médico pediatra, depois dizia que esses miúdos que levam o choque grande daquela oxigenação rápida, assim do nascimento e a dificuldade que ele teve de andar lá a correr. Eu tinha contracções porque estavam induzidas mas não tinha... aquele

miúdo levou ali um bocado coiso... que eram miúdos muito rápidos no crescer e... não era no crescimento de altura...era no desenvolvimento. Mas dormia pouco e o médico dizia que era por isso sempre, mas comigo dormia bem, não chorava nem nada.

O meu filho andou aí anos, pela Companhia. Aliás, ele ainda é conhecido pelos técnicos. O meu filho já tem 28, vai fazer 28 em Agosto e os técnicos ainda perguntam:

- Então o lagartinho?

Porque ele é do Sporting. E eu quando andava com ele, andava, tinha que andar, levava sempre o miúdo comigo. As dificuldades depois começaram quando foi a idade escolar. Mas consegue-se, tudo se consegue. Eu acho que a gente organizando-se um bocadinho e às vezes, pronto, ficava com o meu marido também... rnhaunhau rnhaunhau...

Aquilo... Logo quando o miúdo nasceu, aquilo ficou tudo: Ohhh... aquilo ficou tudo... mas pronto depois quando havia dificuldades...

- Eu não te disse? Ai fico eu agora aqui a fazer o papel de mãe, a tomar conta do miúdo [parafraseia o marido e pai do filho]...

Mas sempre adorou o miúdo!

Ainda por cima há uma mão qualquer que... sei lá se é Deus, sei lá quem é, se é o Buda, que sabe bem a criança que tem de pôr, coitadinhos aqueles que se for um miúdo difícil...!

[A licença de maternidade] era de três meses e... Não era três meses e vai trabalhar das 7 às 18 h... Ao fim de três meses eu tinha de estar pronta para ir para casa, tinha de ser, eu entrava ao serviço não havia cá... E depois o Director dizia sempre: Ai, eu vou-te pôr uma substituta porque tu tens um filho e dava-me sempre uma substituta porque sabia que não conseguia substituir-me!

Dava-me sempre uma estagiária. Foi uma época de aventura e de muito trabalho. Foi aí que eu senti pela primeira vez as minhas sequelas, digamos, as minhas doenças profissionais porque a seguir a uma gravidez a pessoa tem, fazem-se asneiras, eu acho, porque comecei muito cedo e a fazer muito, depois há aquele fenómeno de nós termos os ossos da bacia e os ligamentos todos muito abertos por causa do parto.

Foi cesariana mas é igual. Ainda se fica com mais mobilidade mas é uma mobilidade... Acontecem muitas tendinites, começamos ali a jogar com o tendão. Outra

coisa que me aconteceu foi as unhas dos pés encravarem-se todas, todas mas não era por causa de... é que eu estava tão fraca que a pele enfraquece, então a unha corta.»

Deolinda

Casou com um colega da Companhia, massagista de profissão e é mãe de um menino com seis anos de idade. Conta-nos que durante a gravidez e no pós-parto teve cuidados com a alimentação e só não amamentou porque o bebé não se adaptou. «Quando estava grávida ainda participei em espectáculos até aos três meses e meio, mais ou menos, porque eu quis e também porque ainda não se notava a barriga!» Ainda durante a licença de parto e com a ajuda de um livro de exercícios começou a fazer exercícios não muito exigentes, até com o próprio filho, levantando braços e esticando as pernas. Teve que fazer dieta após o nascimento do seu filho pois é sempre difícil readquirir a forma física.

O regresso à Companhia na sequência do nascimento do bebé, custou-lhe muito «...ter de deixar o bebé para ir em tournée...é horrível». A conciliação entre a vida pessoal e familiar é difícil mas tem conseguido, graças ao apoio da sua mãe que ajuda na educação do menino. A profissão de bailarino é mais exigente para as mulheres do que para os homens, na perspectiva de Deolinda sobretudo pela questão da Maternidade.

Marisa

Marisa é **mãe** de dois gémeos o que a obrigou a repousar a partir dos três meses de gravidez. Fala-nos da dificuldade em conciliar estas duas vertentes da sua vida, a profissional e a familiar: “...a dança é física. Para além de mental, também é física. E as crianças também exigem muito, fisicamente. Principalmente quando são pequeninas, aquilo sem dormir, aquelas noites também, a mama, as escolas... sem dormir, ter que fazer espectáculos à noite e depois continuar sem dormir durante não sei quanto tempo... isso acontece em todos os trabalhos, as pessoas têm filhos e trabalham na mesma...mas é uma questão física, aqui é mais puxado. É bom conciliar essas duas facetas, mas é muito interessante porque acho mal que as pessoas que são mães e tiveram outro percurso têm sempre outra tranquilidade outra maturidade...” Quando vai em Tournée tudo se torna mais complicado e Marisa tem que deixar os filhos. “...ou ficam com o pai, ou ficam com uma tia, ou se for um período muito comprido vão para o Porto com a minha mãe, ficam com a minha mãe e deixo... Tento resolver, eles vão fazer cinco anos, não tem sido fácil.

Desde que eles nasceram digo sempre, este é o último ano! (...).” A decisão de ser mãe, entre as bailarinas é frequentemente adiada: “...honestamente diria quanto mais novas melhor, não é? Mas muitas delas adiaram tanto que agora já não podem ter. Isso é que é triste, muito triste, eu acho (...).”

6.2. Impacto (s) na carreira

A carreira dos bailarinos é considerada de rápido desgaste o que lhe confere uma temporalidade limitada.

Na esteira deste reconhecimento, o Decreto-Lei n.º 482/99 de 9 de Novembro define o regime especial de acesso à pensão por velhice dos profissionais de bailado clássico ou contemporâneo beneficiários do regime geral da segurança social. O reconhecimento ao direito de uma pensão de velhice antecipada para estes profissionais deriva dos «requisitos de formação, características específicas e às condições de exercício da profissão de bailarino clássico ou contemporâneo, nomeadamente a exigência de determinadas aptidões físicas vulneráveis ao desgaste da idade, o treino físico exigente e permanente, as condições psicológicas que acompanham a prestação desta profissão, bem como a incerteza social que lhe está inerente (...)» e da «importância do papel que, no plano cultural e artístico, desempenham na Sociedade». (D.L. n.º 482/99 de 9 de Novembro).

Sendo o corpo, como temos vindo a sublinhar, o instrumento de trabalho por excelência do bailarino torna-se evidente que o envelhecimento, normalmente associado à maturidade e experiência e que na generalidade das carreiras se pode considerar até vantajoso, acarreta menos aptidões físicas e mais problemas de saúde o que limita a duração, em condições adequadas, da profissão de bailarino. Acresce ao problema do envelhecimento o facto de esta ser uma profissão à qual estão associados diversos riscos que se traduzem em várias lesões ao longo da vida profissional, degradando assim a condição física e/ou agravando os problemas de saúde ditos próprios do processo de envelhecimento.

Do contacto que tivemos com os bailarinos durante o Trabalho de Campo, a realização de entrevistas e dos questionários verificámos que, para a generalidade, este é um problema complexo.

Na verdade, existe a noção de que a carreira é curta e que um dia terão de deixar de dançar mas colocam-se aqui dois problemas:

1) Os bailarinos parecem viver numa espécie de comunidade «fechada» no sentido em que a organização do trabalho lhes deixa pouco espaço para uma vida pessoal, social e interesses fora do mundo da Dança. A mestra ensaiadora Jacinta focou bastante esta questão, outros bailarinos falaram da necessidade de o bailarino ter inteligência nomeadamente para transpor-se como pessoa para fora daquela realidade, sugerindo que viver centrado na actividade profissional os torna quase «menos pessoas», isto é, menos capazes de entender o mundo e em última análise encontrar até um sentido para as suas vidas;

2) A generalidade dos bailarinos (provavelmente porque a hipótese de uma comunidade «fechada» é real) não se imagina, não deseja trabalhar fora do mundo da Dança. Numa perspectiva pessoal, de certo modo, fomos surpreendidos por este desejo porque para muitas pessoas a reforma surge como uma condição de liberdade que lhes permitirá realizar actividades/sonhos que durante o exercício da sua vida profissional não foram possíveis de concretizar e nesta condição de liberdade não está, necessariamente, implícita uma insatisfação com o trabalho.

Ainda que a Reconversão profissional seja possível, a mesma não é fácil e os motivos são diversos. A maioria dos bailarinos entra no mundo da dança muito cedo o que não só contribui para a ideia da tal comunidade «fechada», porque lhes retira tempo para a sociabilidade como lhes retira igualmente tempo e energia para outros interesses académicos importantes para o futuro.

A preparação escolar de muitos bailarinos é pouco sólida e ainda que dominem um importante capital de conhecimentos relacionados com a sua profissão verificámos que, com excepção da mestra ensaiadora Jacinta, nenhum nos falou, por exemplo, da história do ballet ou dos próprios bailados sugerindo assim que a cultura ali é técnica. Dança-se mas não se reflecte no porquê da dança, ou do significado deste ou daquele bailado ou da interpretação, por exemplo, de um determinado bailado por este ou por aquele Director

Artístico. Diria mesmo que com uma ou outra exceção a própria profissão, as suas virtudes, os seus problemas são pouco “pensados”.

Lia Pappamikáil⁹⁵, como oportunamente citámos, distingue então três tipos de mecanismos de reconversão profissional dos bailarinos:

1 – Reconversão por Exclusão Progressiva:

“ Este tipo de reconversão (...) é caracterizado por um final de carreira geralmente antecedido por um período mais ou menos longo em que o bailarino deixa progressivamente de ser utilizado nos bailados, obrigando o próprio a realizar um processo de auto-ajustamento gradual à nova realidade profissional.” O percurso de Jacinta enquadra-se neste mecanismo.

2 – Reconversão Auto motivada:

“ O que a distingue da primeira é a interiorização do processo de preparação do final da carreira. Nesse processo são ponderadas estratégias e possibilidades, sendo que as iniciativas no sentido da sua concretização são geralmente da responsabilidade do próprio bailarino.” André, Deolinda e Ana Lacerda situam-se claramente neste mecanismo de reconversão auto-motivada.

3 – Reconversão Circunstanciada:

“ (...) Proporcionada por um conjunto de circunstâncias favoráveis à emergência (por vezes inesperada) de novas orientações profissionais.” Consideramos que Pierre, na sequência do Acidente de trabalho que o afastou da dança, encontrou as condições favoráveis para desenvolver um trabalho de ajuda aos bailarinos com o qual já tinha afinidades mas que só num contexto de circunstâncias inesperadas e indesejadas o levaram a explorar essa possibilidade.

Reconhecemos assim a existência destes três tipos de mecanismos de Reconversão Profissional nas narrativas dos bailarinos.

⁹⁵ PAPPÁMIKAIL, Lia , « Ser Bailarino na Companhia Nacional de Bailado: entre a profissão e a vida» in *Trajectos*, n.º 2, Lisboa, 2003, pág. 38-39.

Na verdade, “ (...) as competências que um bailarino desenvolve ao longo do seu processo de formação e carreira são de difícil aplicação noutro campo que não seja o da dança, o que leva Sutherland a afirmar que «a natureza do ballet enquanto competência oferece uma transferência de competências restrita.». (1998, 107).⁹⁶”

Analisemos agora alguns testemunhos dos bailarinos sobre a questão do fim de carreira, a forma como este problema é vivido e como pensam resolvê-lo no futuro:

Ana Lacerda

«Ana respeita o ofício. Tanto que quer deixar a dança enquanto está no auge, planeando dedicar-se à criação de figurinos, gosto assumido e já testado em alguns espectáculos. «Não há lugar para todos serem professores ou ensaiadores. Mas, por lei, tenho que ficar aqui até aos 55 anos. Há bailarinos que passam a picar apenas o ponto, e isso não faz sentido», aponta a bailarina. »

Benvindo da Fonseca

O médico disse-me: “depois do trabalho que temos não vais dançar mais, acabou a tua carreira de bailarino.”

É o fim do mundo. Para mim foi o fim do mundo e eu morri, literalmente, a partir daquele momento. Entrei em tal estado de choque, que o médico continuou a falar e eu não ouvia nada. Aquilo entrou-me de tal maneira que fiquei a tremer durante dias. Davam-me uns comprimidos para dormir e quando acordava voltava a tremer. Fiquei um mês assim e sempre que acordava e via onde estava e percebia como estava, continuava a tremer. Fiquei muito afectado. (...) Depois quiseram que eu fizesse uma terapia de recuperação física durante o resto do ano, simplesmente para ter uma melhor qualidade de vida, para poder andar na rua, porque eu nem andar conseguia. Foi o fim do mundo. (...) Então eu disse para mim mesmo: “se é para pôr fim, vamos pôr fim a tudo, vamos acabar à séria e foi aí que começou uma fase negra.

⁹⁶ PAPPÁMIKAIL, Lia, «Ser Bailarino na Companhia Nacional de Bailado: entre a profissão e a vida» in *Trajectos*, n.º 2, Lisboa, 2003, pág. 37-38.

É estranho porque eu nunca tinha bebido álcool, nunca tinha fumado nem feito coisa nenhuma e, de repente, a dor era tão grande que não a consegui suportar. Foi tudo tão devastador...Foi destruir tudo o que havia à volta, porque era um sufoco, era como se uma capa negra tivesse entrado em mim. Eu não conseguia sorrir, não conseguia ver os bailarinos, não conseguia ouvir música, não conseguia estar próximo de nada relacionado com espectáculos nem com pessoas felizes. Eu que sempre fui uma pessoa positiva e puxava toda a gente para cima, de repente, tudo o que era alegria e me trazia essa ligação com o espectáculo, com a luz e com a vida, fazia-me mal. Fiquei sombrio e só pensava: “não vou destruir ninguém, vou-me destruir a mim porque isto não tem saída.”

Foram três anos de completa auto-destruição em que só pensava em morrer e arranjar uma maneira de o fazer. Eu vivia do outro lado do rio, num 7.º andar, e um dia preparei-me psicologicamente para me suicidar. Pensei: “é hoje!” Geralmente, quando as pessoas querem dar esse passo, porque é um passo que exige alguma coragem, não se diz a ninguém e eu de tal maneira me tinha preparado para saltar da janela que, no dia em que ia saltar, bebi imenso para ganhar coragem, olhei para baixo e senti o chão. Foi uma sensação tão estranha, quando ia mesmo atirar-me pensei: “a minha mãe!”.

E foi este pensamento que me parou, foi exactamente o que me impediu de me atirar do 7.º andar. A partir dessa altura vivi ainda alguns anos de grande dor e de sedentarismo autêntico. Não conseguia sorrir (eu que sorria naturalmente desde criança), não tinha alegria, nem vida. Foi uma morte autêntica.

Tive a ajuda de muitas pessoas. Também houve muitos amigos que desapareceram nessa fase, porque eu já não estava no Ballet Gulbenkian, já não era a tal pessoa famosa que abriu muitas portas, que ajuda nisto e naquilo. As pessoas foram desaparecendo, deixaram de me convidar para coisas e a solidão foi tão grande que me fui fechando dentro de casa.

Usei tudo o que era possível, tudo o que me destruísse, que me ajudasse a não sentir, a não estar aqui. Mas, no fundo, acho que não queria ir. Era para me anestesiar, para não ter a percepção do que se estava a passar. Felizmente, tive a ajuda de pessoas, fiz psicanálise, fiz psicoterapia e houve uma pessoa que me ajudou muito e me fez uma limpeza espiritual. A partir daí estive em clínicas a fazer tratamento e as pessoas encorajavam-me e perguntavam:

“ Porque é que não fazes alguma coisa para ti? “.

Eu ainda não conseguia ver dança, mas aos poucos, comecei a fazer um pequeno trabalho para mim, com figurinos do Nuno Gama, que me fez um fato em que eu ia fazer

mais teatro que outra coisa, ia tentar usar a voz, porque a necessidade de comunicar era muito grande. Sentia que precisava de dizer alguma coisa ou de fazer qualquer coisa, e o corpo foi cedendo, cedendo, e também recomecei a fazer uma alimentação adequada, fiz um esforço e consegui superar a crise. (...)

Tive uma grande sorte porque deixei a carreira no tal auge, digamos assim, e quando voltei as portas abriram-se com muita facilidade.

Foi muito comovente e muito gratificante. (...) Eu nasci para fazer isto, respiro a dança, passo a vida a observar, estou todo o dia no ginásio, das dez da manhã às cinco da tarde a trabalhar com os bailarinos. Depois vou para casa, oiço música, e tento comer e beber sempre em função do meu trabalho. Agora sinto que preciso de comunicar com os outros e, se calhar, foi por isso que usei a voz no solo, no Teatro Camões. Preciso de comunicar e preciso muito do palco. (...)

Eu acho que para estar aqui hoje e ser como sou foi importante passar por tudo o que passei. Tudo o que consigo fazer, mesmo em palco, tem a ver com o que eu vivi (...) eu passei por muita dor mas também me trouxe muita consciência e conhecimento das coisas e, só por isso, acho que passava pelo mesmo.»

Jacinta

«Fiz todo o meu percurso normal aqui dentro. Não [entrei como Estagiária]. Entrámos todos no mesmo pé, era tudo igual durante uns anos, naquela altura éramos vinte e quatro e não havia hierarquias. Havia um grupo de estagiários mas eram mesmo mais novinhos e eu já tinha um percurso profissional. Depois na companhia fui bailarina, dancei, depois engravidei aos trinta e dois. Aí, deixei de dançar em palco mas comecei a dar aulas, montei bailados, comecei a fazer um bocadinho de assistência à parte de direcção artística, fazer remontagem de bailados que eu já tinha feito e dar aulas aos estagiários e gostei imenso. A minha ideia era parar de dançar a seguir a ter o meu filho e porque gostei muito daquela experiência.

Entretanto éramos poucos e o meu marido também tinha pena que eu deixasse de dançar porque achava que eu depois ia dizer que era por causa da criança que eu ia deixar de dançar. Ainda dancei até aos 36, 37! Mas assim a fazer tudo ao mesmo tempo já, também dava aulas, também ensaiava.»

Estava realmente muito debilitada e às vezes ao saltar... comecei mais a ensinar... Nessa altura, que foi a minha passagem dos 30... Nessa altura, também comecei a deixar de dançar mas como dava sempre aulas, foi a altura em que eu me senti psiquicamente e fisicamente, mais cansada, mais envelhecida, mais até um pouco depressiva, que nunca fui depressiva mas mais em baixo.

Na mudança dos 39 para os 40, 41, 42, Não sei explicar porquê, mas fisicamente nunca tive assim problemas. Depois, continuei sempre a dar aulas, a assistir à direcção artística comecei a ter um trabalho fisicamente intenso, de receber coreografias de coreógrafos, de ter a responsabilidade depois de pôr a coreografia em cena, também deixa de ter a responsabilidade física de dançar para ser a responsabilidade de um trabalho de toda a gente, pior mil vezes do que dançar... porque psicologicamente é muito enervante. Depois tem de se lidar com todos os problemas físicos e pessoais dos bailarinos.»

Deolinda

Sobre o futuro, Deolinda considera que um dia (realidade não muito distante) quanto terminar a sua carreira pode fazer muitas coisas na Companhia: « ...sei costurar, gosto de maquilhar – as minhas colegas dizem que tenho imenso jeito – colocar as pestanas - se muitos dos bailarinos tivessem tido uma preparação pedagógica adequada poderiam vir a tornar-se ensaiadores.» e acrescenta « Devia haver um acordo com uma Universidade para os bailarinos poderem frequentar o ramo educacional para depois estarem aptos...embora haja colegas que parecem não estar dispostos a fazer outras coisas, para além da dança e querem é a Reforma ! Eu não me vejo nesse papel...quero continuar a evoluir e no futuro até posso fazer muitas coisas para lá da Dança !».

Ramón

Sobre o **futuro, depois da dança** Ramón tem alguma dificuldade em equacionar o caminho a seguir:

“Se o corpo aguentar, dançar e depois eu gostava, não sei... Eu já tenho uma preparação e uma formação para ser professor. E podia deixar de dançar e dar aulas, lá em Espanha. Também tenho possibilidade de fazer um exame e ter o título de professor em França. É uma perspectiva. Se calhar acabo de dançar e não quero fazer nada que tenha a ver com a dança”.

Pierre é o **exemplo do profissional que se reinventou dentro da própria profissão e encontrou o seu lugar na Companhia**. Um lugar diferente mas através do qual ajuda outros bailarinos com a sua longa experiência:

“Eu venho todos os dias. Agora desde Setembro comecei um novo trabalho. Eu faço uma barra de chão para tentar reabilitar as pessoas que vêm de acidente de trabalho porque é difícil, nós sabemos, bailarinos quando se vem de um acidente de trabalho voltar a trabalhar, porque não há um trabalho adaptado, as pessoas estão paradas.

Têm 15 dias, 3 semanas até 6 meses então começamos com as pessoas que têm dificuldade em voltar, estão paradas há 6 meses, começámos para ver o que isto dava, encontrei um trabalho, também foi uma evolução a adaptar. Ainda estou à procura do que fazer, um jovem por exemplo, que eu estou a trabalhar agora, comecei esta semana com ele, tem problema no joelho portanto estou a trabalhar com essas pessoas.

Eu gosto muito de ensinar. Gosto muito deste trabalho e gosto muito de ensinar e também trabalhar, agora o trabalho no chão que eu faço também com pessoas que não tenham problemas, que queiram fazer um trabalho a mais e tenho algumas pessoas que vêm trabalhar comigo... Eu dou também particular a um rapaz, mas não é no chão, é mesmo... Eu gosto muito de ensinar, gosto muito, eu vou sempre à procura...”

Para Vitorino o **envelhecimento** acarreta muitos constrangimentos, apesar de trazer experiência: “ É muito ingrato porque aquilo que nós adquirimos em experiência, depois é pouco valorizado... Diz-se que há um pequeno período apenas da nossa vida em que se equilibra a forma física com a psíquica, que é por volta dos 32 anos... Porque até aí a forma física é muito grande e a mental não está muito desenvolvida, e depois a partir daí começa a decrescer a física e a mental começa a ficar muito evoluída, só há um pequeno ponto em que se encontra, em que é o auge do bailarino e depois acaba-se por se desencontrar. O mental, é triste, mentalmente é quando as pessoas estavam a ficar mais aptas para ser bons intérpretes, percebe é dança clássica, na dança moderna não é bem assim, na dança moderna as pessoas conseguem alongar mais as suas carreiras. Precisam de pessoas mais velhas...”

André

«Isto para quem gosta, eu como gosto muito de dançar e faço disto... **eu não sei fazer mais nada... eu se parar de dançar, quando parar de dançar, é o que eu estava a dizer, eu quero continuar na companhia e continuar a fazer um trabalho, junto dos bailarinos.** Eu quero ser mestre de ballet e ensaiador. Não tenho que trabalhar com o físico, com as pessoas, com os bailarinos, coisa do papel e estar assim... organização, também posso fazer, posso fazer o que tiver que fazer, mas o gosto pela dança é trabalhar em conjunto com os bailarinos e tal... é isso que eu quero fazer quando, aos 40 não quero mais... A minha meta é aos 40, porque depois ficas numa situação em que não és escolhido: Ah é muito velho, não, não, e depois ficas assim, fazes aulas e ficas naquele, ok, e depois vais para casa. E ficas sem fazer nada. Eu não me sinto bem comigo próprio, eu preciso de estar activo, percebes? **Consciente das limitações da carreira, André sabe exactamente o que pretende continuar a fazer no futuro:** “ Para mim pessoalmente, eu quero continuar aqui na companhia...

[como há aí outros colegas, que se adaptaram, tipo o Pierre que faz um trabalho interessante], excelente, de recuperação. Começou há pouco tempo também, pessoas com lesões e era uma lacuna que a gente tinha aqui. Um bailarino que está lesionado não pode fazer uma aula normal, aquece da maneira que pode fazer, aquecer e depois vai fazer os espectáculos ou os ensaios que conseguir.

Mas uma aula é extremamente violenta, (tu tens visto as aulas e saltar daquela maneira... tudo ao contrário). Acontece, acontece. Acontece diariamente e acontece a toda a gente, não há ninguém que escape, acho eu. Tens [que ter] cuidado a trabalhar, não há hipótese, ou escorregas, ou estás mais cansado naquele dia.»

Marisa

Marisa entrou com dezassete anos na Companhia e há dezassete anos aqui continua a dançar. São muitos anos de **carreira** para alguém tão jovem. Esta carreira de certo modo comprometeu a aprendizagem regular: “...Só consegui fazer até ao 12.º ano, depois entrei na faculdade, em Psicologia mas não consegui. Desmaiava à noite porque realmente não consegui conciliar. (...)”.

Sobre a **reconversão profissional**, trata-se de um assunto sensível dado que a carreira é muito curta e as perspectivas de futuro são escassas: “...Curta, mas para quem começa aos 17 anos, chega uma altura que já é longa. É um passo muito perigoso e luta grave porque a maior parte das pessoas não pensa nisso quando começa não é? E também aquilo que nos dá como perspectiva... tem muito a desejar, não nos dão nada na realidade. Um trabalho por conta própria numa valorização profissional mesmo que não seja a nível de dança, que seja a outro nível, ou então de repente vê-se sem rede e pode cair no chão e qualquer momento. Se calhar estaria melhor agora [se tivesse terminado o curso de Psicologia], mesmo com filhos e mesmo independente da minha capacidade. Nem toda a gente tem a capacidade para seguir coisas continuadas à dança e quando eu digo empregos relacionados... não me apetece dar aulas a miúdas numa escolinha. Não me apetece, não estou para aí... não é essa a minha vocação, mas também não é fazer as coisas assim. O que é que eu vou fazer? Não tenho ideia honestamente, se me perguntar honestamente, tenho muito medo, não tenho ideia. Tenho dois filhos para sustentar e cada vez que penso nisso é muito complicado. Não tenho ideia e ao mesmo tempo tenho muitas ideias, mas tenho que me pôr um bocadinho... assentar os pés e pensar finalmente o que é que vou fazer. Eu tenho reforma, posso ficar aqui a fazer aulas e depois ir para casa. Mas não é isso que... não. Já trabalhei fora da companhia mas sempre ligada à dança... E farei qualquer coisa, já trabalhei ligada à dança e ao teatro (...).”

Estes testemunhos demonstram como o impacto na carreira é um problema de grande complexidade, não raras vezes acelerado por problemas de saúde, visto a reconversão profissional não ser fácil, as possíveis escolhas do futuro continuarem a passar pelo mundo da Dança onde seguramente não haverá um lugar para todos e finalmente é evidenciado um sofrimento, uma angústia face ao fim da carreira.

Há a consciência, em alguns destes testemunhos, de que é importante terminar a carreira com dignidade. E isso significa deixar a carreira, em termos práticos, quando se atingiu o auge. Ser-se capaz de parar quando se atingiu a perfeição.

6.3. Impacto (s) na vida pessoal e familiar

No século XIX, o trabalho constituía o valor central do sistema social não havendo margem para o lazer.⁹⁷ As novas condições de vida, marcadas pelo trabalho assalariado e o êxodo rural, transformaram-se e os camponeses passam do trabalho intermitente nos campos, para o trabalho permanente nas cidades. O próprio tempo de não trabalho (mínimo) existia tendo em vista o trabalho, já que a sua função visava reconstituir a força de trabalho dos indivíduos. Nesta altura, o lazer é reprovado por representar o oposto ao trabalho, ou seja, era considerado um tempo improdutivo, logo incapaz de gerar capital. Também do ponto de vista moral o lazer era reprovado por conduzir a comportamentos ociosos que eram considerados inapropriados e desviantes de uma atitude que se pretendia conservar: a de uma rígida disciplina face ao trabalho.

Este quadro mental, em que o trabalho era o valor central da sociedade, só viria a transformar-se a partir da redução do tempo de trabalho para 10 horas em 1900 e com a constituição de Sindicatos.

De acordo com Roger Sue⁹⁸ o lazer moderno apresenta três características que são:

- 1) Uma característica material, quer dizer, um tempo disponível e homogéneo para a prática dos lazeres;
- 2) Uma característica social, ou seja, a generalização dos lazeres ao conjunto da população;
- 3) Uma característica institucional, quer dizer, a organização de certos lazeres é levada a cabo pela colectividade pública.

⁹⁷ Entendemos aqui lazer no senso de Rui Casção, isto é, como um conjunto de ocupações ou funções a que o ser humano se pode dedicar voluntariamente, depois de ter cumprido toda uma série de obrigações do dia-a-dia (familiares, profissionais ou sociais), para se divertir, assegurar a sua formação ou melhorar a sua informação. CASCÃO, Rui, «Vida Quotidiana e Sociabilidade» In: MATTOSO, José (dir.), *História de Portugal*, V Vol., Círculo de Leitores, Julho de 1993.

⁹⁸ SUE, Roger, *Le Loisir*, Col. Que sais – je? Presses Universitaires de France, 2^{ème} Édition, Paris, 1983.

Contrariamente ao que sucedia no passado, hoje em dia o lazer não constitui privilégio de uma aristocracia ou burguesia. Existem, apesar de tudo, clivagens, ou melhor, diferenciações que permitem opor lazeres “elitistas” a prazeres “populares”. Nesta perspectiva, como evidenciámos em trabalho⁹⁹ anterior, foi importante o contributo de Pierre Bordieu¹⁰⁰ sobre a distinção social. Para Bourdieu as distinções não se processam em termos de oposição entre classes (no sentido de Marx), mas antes em termos das práticas traduzidas nos Habitus dos sujeitos. Dito de outro modo: práticas distintivas operam distinções sociais (gostos, práticas) que se tornam diferenças simbólicas e constituem uma verdadeira linguagem.

Também o tempo livre e a sua ocupação deixaram de ser considerados aspectos menores, vazios e desprovidos de interesse. Na verdade, o tempo livre é um tempo dinâmico e revitalizante para os indivíduos. Joffre Dumazedier identificou três funções que o lazer preenche:

1) A função Repouso.

Trata-se da função mais necessária para a recuperação da fadiga nervosa e física, provocada pelo trabalho. O repouso é aqui entendido como um tónico, um reparador de tensões e fadiga acumuladas pelo trabalho. O repouso constitui uma verdadeira fonte de libertação psicológica dos constrangimentos que se colocam aos indivíduos no seu quotidiano de trabalho.

2) A função Divertimento.

Trata-se de uma função complementar do repouso, pois permite a evasão da rotina e das obrigações quotidianas. Tem igualmente um papel libertador das tensões acumuladas.

3) A função Desenvolvimento.

Esta função é bastante ambiciosa, pois, supõe que após o tempo de trabalho, o indivíduo tenha guardado vontade suficiente para empreender actividades susceptíveis de o desenvolverem intelectual, artística e fisicamente. Segundo Dumazedier o lazer na sua função de desenvolvimento permite a expressão de uma

⁹⁹ CASTEL'BRANCO, Rita, “ Aspectos Geográficos do Associativismo Popular do Concelho de Oeiras”, Dissertação de Mestrado em Geografia, Planeamento Regional - Gestão do Território, UNL- FCSH, Lisboa, Setembro de 1999.

¹⁰⁰ BOURDIEU, Pierre, *La Distinction. Critique Sociale du Jugement*, Col. Le Sens Commun, Éditions de Minuit, Paris, 1979.

certa polivalência inscrita no fundo de cada indivíduo, a fim de evitar as atrofias físicas ou intelectuais engendradas por um modo de vida unidimensional.

Na perspectiva de Dumazedier, as funções referidas não são exclusivas umas das outras, encontramos-las, geralmente, na maioria das actividades de lazer. Para além das funções citadas, mais ligadas aos indivíduos e de dominante psicológica, é possível referir, sucintamente, outras no plano da sociedade no seu conjunto: socialização, simbólica e terapêutica.

Em relação à função de socialização¹⁰¹, verifica-se que as condições de trabalho moderno, a urbanização intensiva e o habitat vertical levaram a uma redução das relações sociais. Nunca a sociedade produziu tanta solidão. As actividades de lazer seguiram esta evolução geral. Elas são com frequência pouco colectivas. É no seio da família que se passa o essencial do tempo de lazer. É ela (família) que preenche antes de mais a função de socialização do indivíduo durante os seus lazes. As actividades familiares de lazer são principalmente: as trocas relacionais, a educação das crianças, a televisão, as férias. A função de socialização dos lazes é capital. A sua importância manifesta-se com tanto mais acuidade numa sociedade que tem tendência natural a reduzir o indivíduo ao seu papel produtor -consumidor. Ela favorece o aparecimento das personalidades extrovertidas mais aptas à vida social.

Como sucede com todas as actividades sociais, o lazer tem uma face simbólica. O lazer é muitas vezes o símbolo, ou o signo de pertença a uma categoria social mas pode ser igualmente um signo de afirmação pessoal por relação aos outros.

Foi Th. Veblen quem desenvolveu mais a ideia de que o lazer é antes de mais um símbolo de classe. Mas não podemos considerar como aquele autor o lazer apenas como símbolo de classe e de pertença social mas também como um signo de afirmação pessoal.

Finalmente, no que diz respeito à função terapêutica do lazer esta abrange as primeiras funções psicológicas enunciadas, ou seja, repouso e divertimento. Na verdade, o

¹⁰¹ Socialização é aqui entendida na linha de Berger e Luckmann como o processo mediante o qual são transmitidos a um novo membro as crenças, valores, normas e atitudes próprias da sociedade ou do grupo da qual passa a fazer parte. É um processo de integração de maneiras de sentir, pensar e agir consentâneos com as regras da cultura que os sujeitos experimentam ao longo de toda a sua vida. Sobre este conceito, vejam-se as seguintes referências: BERGER, P., LUCKMANN, T., *A Construção Social da Realidade*, Col. Antropologia 5, 10.ª Edição, Editora Vozes, Petrópolis, 1993; SILVA, Augusto Santos, "Socialização" in *Enciclopédia Polis*, Vol.V, Q-Z, Verbo, s.d, s.l.

lazer contribui para preservar um bom estado de saúde. As curas termais constituem um exemplo da conjugação entre tratamento médico e lazer.

Um outro aspecto merece ser destacado: a função económica do lazer. Na realidade a “indústria dos lazeres” é uma importante fonte de rendimento das economias ocidentais, porque o lazer gera riqueza.

As actividades de lazer podem agrupar-se em quatro grandes categorias, de acordo com Roger Sue, designadamente lazeres físicos, lazeres práticos, lazeres culturais e lazeres sociais.

A par da necessidade do lazer, torna-se essencial, nos dias de hoje, «repensar as formas de organização do trabalho, no sentido de proporcionar a conciliação entre as responsabilidades familiares e responsabilidades profissionais dos trabalhadores (...)»¹⁰².

A problemática geral da conciliação trabalho -família tem vindo a suscitar um interesse crescente tanto junto dos governantes como dos investigadores no domínio das ciências sociais. Ao nível político, desde a década de 80 que a UE emana recomendações e directivas relacionadas com esta problemática. (José São José e Karin Wall: 2001¹⁰³).

Em Portugal assistimos nas últimas três décadas do século XX a transformações que têm conduzido à busca de respostas para esta questão, nomeadamente:

- Crescente feminização da população activa e modos de organização da vida familiar;
- Existência de um défice de infra-estruturas de apoio à família (ex: serviços de acolhimento e prestação de cuidados a crianças, serviços de apoio a idosos dependentes e os chamados serviços de proximidade);

¹⁰² “ A implementação de políticas empresariais, que promovem a conciliação entre a vida profissional e a familiar, tende a ser alvo de discussão e incentivo por parte da União Europeia que alerta para a responsabilidade social das empresas, nomeadamente desde a cimeira de Lisboa, em 2000, no quadro das reformas económicas e sociais da U.E. Assim, segundo recomendações da U.E, a análise dos resultados de uma empresa deverá ser realizada, a partir de dois elementos: por um lado, através das suas margens de lucro, por outro, tendo em conta a qualidade de vida que proporciona aos seus trabalhadores, dentro e fora do local de trabalho. (...) Presentemente, encontra-se em discussão, em vários fóruns europeus, a possibilidade de, a breve trecho, os processos de certificação de qualidade passarem a incluir, também, auditorias sociais sobre matérias como as políticas de conciliação entre trabalho e vida familiar. “ In: GUERREIRO, M.^a das Dores, LOURENÇO, Vanda, PEREIRA, Inês, *Boas Práticas de Conciliação entre Vida Profissional e Vida Familiar. Manual para as Empresas*, Edição CITE – Comissão para a Igualdade no Trabalho e no Emprego, Lisboa, 2006, pág. 7

¹⁰³ In: Actas dos ateliers do V.º Congresso Português de Sociologia. Sociedades Contemporâneas: Reflexividade e Acção Atelier: Famílias.

- Existência de comportamentos bastante tradicionais no apoio à família sendo que na maioria dos casos, a prestação de cuidados a filhos ou familiares e idosos é atribuída essencialmente às mulheres;
- Acréscimo da esperança de vida com o consequente aumento do número de idosos dependentes necessitados de cuidados e quebra das taxas de natalidade, o que se reflecte na rarefacção das redes de parentes e de entajuda familiar;
- Prolongamento da escolaridade nas gerações mais novas, em particular entre as mulheres;
- A existência de novas composições familiares, muitas vezes, derivadas de situações de divórcio ou nascimentos fora do casamento.

Nesta linha de ideias importa compreender em relação ao caso dos bailarinos como se conjugam os tempos do quotidiano de trabalho com os tempos da vida pessoal e familiar e que impactos são sentidos pelos mesmos. Novamente, os seus testemunhos revelam-nos as dificuldades sentidas:

Jacinta

«Só tive um filho e, foi difícil conciliar tudo, porque eu não tinha muitas ajudas naquela altura, não tinha... A minha mãe vive em Cascais e eu vivo em Lisboa, não tinha... E também não ia deixar o meu filho com a minha mãe... Metia o miúdo no saco do ténis e ia jogar ténis, era assim um bocadinho...!

Foi difícil nesse sentido, de organizar as coisas, fisicamente também. Não amamenteei porque não podia porque tenho um mamilo... Eu não dei porque não podia mesmo. Eu ainda andei complexada. Ai não dei leite materno! (...)

- Não dava mesmo. Não dava, e também não tive problemas e o V. saiu porreirinho e a relação, aquela coisa da relação e não sei quê...

A relação entre nós os dois... A relação sempre foi fantástica e nunca tive aquela coisa das dores no peito, aquilo tudo acabou por secar, levei uma injeção, secou, passou, pronto. Não tive problemas nenhuns disso e também a nível de pós – parto ultrapassei todas essas dificuldades.

Dormia pouco, muito, muito pouco, porque ele teve um parto difícil. A dilatação que acontece muito na profissão, segundo dizem, não sei porquê. Não faço dilatação e então acabaram por ter que fazer uma cesariana, quando finalmente nem as águas rebentaram, porque já estava tardio, quando as águas rebentaram já estavam sujas, já estavam pré... teve que ser cesariana assim de urgência, mas de resto foi... e então o médico dizia-me, o médico pediatra, depois dizia que esses miúdos que levam o choque grande daquela oxigenação rápida, assim do nascimento e a dificuldade que ele teve de andar lá a correr. Eu tinha contracções porque estavam induzidas mas não tinha... aquele miúdo levou ali um bocado coiso... que era miúdos que eram muito rápidos no crescer e... não era no crescimento de altura...era no desenvolvimento. Mas dormia pouco e o médico dizia que era por isso sempre, mas comigo dormia bem, não chorava nem nada.

O meu filho andou aí anos, pela Companhia. Aliás, ele ainda é conhecido pelos técnicos. O meu filho já tem 28, vai fazer 28 em Agosto e os técnicos ainda perguntam:

- Então o lagartinho?

Porque ele é do Sporting. E eu quando andava com ele, andava, tinha que andar, levava sempre o miúdo comigo. As dificuldades depois começaram quando foi a idade escolar. Mas consegue-se, tudo se consegue. Eu acho que a gente organizando-se um bocadinho e às vezes, pronto, ficava com o meu marido também... rnhaunhau rnhaunhau...

Aquilo... Logo quando o miúdo nasceu, aquilo ficou tudo:

-Ohhh... aquilo ficou tudo... mas pronto depois quando havia dificuldades...

- Eu não te disse? Ai fico eu agora aqui a fazer o papel de mãe, a tomar conta do miúdo [parafraseia o marido e pai do filho]...

Mas sempre adorou o miúdo!

Ainda por cima há uma mão qualquer que... sei lá se é Deus, sei lá quem é, se é o Buda, que sabe bem a criança que tem de pôr, coitadinhos, aqueles que se for um miúdo difícil...!

[A licença de maternidade] era de três meses e... Não era três meses e vai trabalhar das 7 às 18 h... Ao fim de três meses eu tinha de estar pronta para ir para casa, tinha de ser, eu entrava ao serviço não havia cá... E depois o Director dizia sempre: Ai, eu vou-te pôr uma substituta porque tu tens um filho e dava-me sempre uma substituta porque sabia

que não conseguia substituir-me! Dava-me sempre uma estagiária. Foi uma época de aventura e de muito trabalho. “

Deolinda

O regresso à Companhia na sequência do nascimento do bebé, custou-lhe muito

«...ter de deixar o bebé para ir em tournée...é horrível». A conciliação entre a vida pessoal e familiar é difícil mas tem conseguido, graças ao apoio da sua mãe que ajuda na educação do menino. A profissão de bailarino é mais exigente para as mulheres do que para os homens, na perspectiva de Deolinda sobretudo pela questão da Maternidade.

Ramón

Ramón, não tem filhos e a sua família vive em Espanha, de onde saiu há dois anos mas perspectiva que a **vida familiar e privada** é muito importante ” ...então a vida familiar é um bocado... as férias, e depois a vida privada, é importante ter amigos do mundo, do mundo da dança, é importante para desconectar, desligar do que fazemos durante o dia. Gosto de descansar, gosto de fazer vídeos com um companheiro que é bailarino também. Fazemos, tipo piada, tipo gato fedorento (risos)!

Fazemos coisas assim, fazemos... gosto de ir ao cinema, gosto de andar, gosto de ler, gosto de ouvir música, são coisas que não têm nada a ver com nada normalmente...

Claro que para quem tem filhos” ... no princípio não, quando o bebé tem três meses tenho a certeza que as aulas e os ensaios são muito difíceis. Mas depois sim, não acho que... não é uma profissão... Ok, temos espectáculos, vamos em tournée, mas não é tipo as grandes cantoras de ópera que estão a viajar, assim todas as semanas, não é assim. Nós quase sempre temos espectáculos ao fim de semana.”

Pierre

“ E quando nasceu o nosso filho e como era uma companhia que viajava muito, decidimos sair da companhia.

E com um filho era difícil viajar. Tentámos mudar, encontrei uma companhia mais estável, que viajava mas... Podia viajar mas era uma vez ou duas por ano. Talvez não muito no estrangeiro mas mais no país o que é mais fácil. Portanto, encontrámos aqui, nós

conhecíamos..., tivemos o outro [filho] aqui na companhia. E pronto, e nós como conhecíamos um professor que trabalha, que trabalhava na nossa companhia em Nancy e trabalhava também aqui, nesta companhia, e eles aqui estavam a precisar de bailarinos principais, porque havia dois bailarinos principais que se iam embora, então fizemos a audição e ficámos.”

Vitorino

Pai de três filhos, Vitorino considera que o facto de trabalhar nesta Companhia lhe trouxe a estabilidade necessária para formar **família** pois...” A estabilidade (...) dos contratos de trabalho. Nesta companhia, mas não deve encontrar mais nenhuma.” Sobre o facto de os **bailarinos casarem muito entre si**, como se de uma comunidade endogâmica se tratasse, Vitorino refere que : “ Isso é normal, normal... Dedicamo-nos muito a isto, não vemos mais nada, só nos vemos uns aos outros. Mas esta vida é assim, há quem diga que é uma religião, nós quando saímos daqui, as outras pessoas, a gente vê, saem do emprego e vão para os copos ou vão para aqui ou vão para ali, mas é... Os bailarinos dormem, estão cansados... Não podem abusar muito... todos os bailarinos sabem...Quando fazem muitos excessos e depois isso tem o seu preço.”

A **conciliação entre a vida familiar e profissional** quando tinha apenas um filho não parece ter sido particularmente difícil “ (...) mas depois vieram mais dois de enxurrada. Não são gémeos, vieram um atrás do outro, é como se fossem. Mas parecem gémeos. Não sei, eu tenho um filho muito mais velho e dois com idades muito parecidas, e o mais velho destabiliza aquilo, só quando ele não está presente e está na casa da avó agora nas férias, é uma calma... porque os dois como se entendem muito bem e como é fácil lidar com eles, e com o outro junto não... Destabiliza completamente, passo o tempo aos gritos, então depois é complicado, com três filhos é muito difícil, acho mesmo que é impossível alguém... com um filho é muito bom, consegue-se fazer a carreira na mesma, mas a partir daí é muito difícil conciliar. Nós temos alturas, em que não há nenhuma semana em que nós não tenhamos de faltar. Um de nós ou mesmo os dois, porque temos sempre alguma obrigação a fazer, ou médicos ou algum doente ou algum tem que fazer alguma coisa especial, por acaso há um dos nossos filhos que tem que seguir... e é semanal. E para um bailarino perder um dia de trabalho é fatal. É fatal. Não se consegue ter o ritmo. “ Como pai, Vitorino considera que o apoio que dá aos filhos “ é o suficiente”.

No entanto, **as mazelas do corpo, por vezes, limitam as brincadeiras entre pai e filhos:** “ Eles dizem: “Queres jogar à bola?” Jogar a bola não posso, eles ficam um bocado assim... estranham um bocado. Habitua-se. Pedem para lhes pegar ao colo e eu digo que hoje não posso. Este tipo de problema, às vezes uma pessoa está muito bem, mas de repente...”

” Mas vendo as **condições em que outras pessoas trabalham** até acho que temos muita sorte, mas também é assim... nesta companhia nós conseguimos, de certa maneira, criar uma maneira de trabalhar que não é má, não é má nesse aspecto. Nós aqui somos obrigados a respeitar as horas de trabalho, se bem que havia muita vontade de muitos directores que isso não acontecesse (...).

André

“Mas eu como nunca tive uma vida muito fácil, percebes? Não tenho mesmo, a nível familiar, a minha mãe, eu sou filho único, percebes? A minha mãe fez três AVC's, e ficou paralisada, eles moram em Óbidos...Eles estão lá e obrigava-me a ir lá e estar... a aguentar... é um complexo de Édipo mesmo assumido, eu adoro a minha mãe é a pessoa que mais amo no mundo, percebes?

Este tipo de situações obrigam-te a continuar e a não desistir, e a reagir... não [te] podes acomodar, não podes ficar deprimido, não podes...Conseguí [conciliar tudo] agora a minha mãe desde há dois anos atrás, está mesmo acamada, ficou acamada, está entubada, está numa espécie de coma, e eu vou lá todos os dias, vou diariamente. Saio daqui vou a casa, descanso, vou a seguir ao meu ginásio, saio do ginásio às 23h e vou a Óbidos todos os dias, faço o que tenho que fazer com ela, mudar as fraldas, dar a medicação da meia noite, porque a Senhora que lá está, só está durante o dia. Também lá está o meu pai, [mas] ele sozinho não consegue fazer. Vou lá, faço o que tenho que fazer, volto para Lisboa. Durmo em Lisboa, antes dormia lá, mas o trânsito de manhã é horrível, a calçada de Carriche é uma coisa impressionante. Então, vou lá, faço o que tenho que fazer com ela, dou-lhe a alimentação, troco as fraldas, dou-lhe o iogurte, aquilo que se costuma dar à noite. E volto, chego a casa por volta da 1:30 h, 2 h da manhã, durmo, durmo pouco. Mas, é por isso que tenho que me cuidar muito, e **tenho que ter uma disciplina que é uma das outras qualidades.** Tem que ser, e tudo o que me foge das rotinas, baralha-me um bocado o sistema.”

Apesar da dura rotina do quotidiano, André referiu haver espaço e tempo na sua vida para uma relação afectiva: “ Há, há vida pessoal, tenho uma relação porreira...

Sim, sim, se a outra pessoa for compreensiva, percebes? E perceber que... Tive sorte, tenho uma relação estável há 5 anos, portanto, é uma coisa muito compreensível, muito de amizade, harmoniosa. Muito... porque antes disso estava tudo complicado, passamos todos por processos esquisitos. “

Marisa

Marisa é **mãe** de dois gémeos o que a obrigou a repousar a partir dos três meses de gravidez. Fala-nos da dificuldade em conciliar estas duas vertentes da sua vida, a profissional e a familiar: “...a dança é física. Para além de mental, também é física. E as crianças também exigem muito, fisicamente. Principalmente quando são pequeninas, aquilo sem dormir, aquelas noites também, a mama, as escolas... sem dormir, ter que fazer espectáculos à noite e depois continuar sem dormir durante não sei quanto tempo... isso acontece em todos os trabalhos, as pessoas têm filhos e trabalham na mesma...mas é uma questão física, aqui é mais puxado. É bom conciliar essas duas facetas, mas é muito interessante porque acho mal que as pessoas que são mães e tiveram outro percurso têm sempre outra tranquilidade outra maturidade...” Quando vai em Tournée tudo se torna mais complicado e Marisa tem que deixar os filhos. “...ou ficam com o pai, ou ficam com uma tia, ou se for um período muito comprido vão para o Porto com a minha mãe, ficam com a minha mãe e deixo... Tento resolver, eles vão fazer cinco anos, não tem sido fácil. Desde que eles nasceram digo sempre, este é o último ano! (...)” A decisão de ser mãe, entre as bailarinas é frequentemente adiada: “...honestamente diria quanto mais novas melhor, não é? Mas muitas delas adiaram tanto que agora já não podem ter. Isso é que é triste, muito triste, eu acho (...)”

Ana Lacerda

«Não gosto de usar a palavra sacrifício», afirma cuidadosamente. E continua, voz calma e sorriso frequente. «É claro que é uma profissão exigente, de desgaste rápido. À medida que o tempo vai passando, o corpo muda, tem lesões. Todos nós, bailarinos, passamos por isso. Mas o que é necessário é ter a noção da responsabilidade da nossa actuação, sermos profissionais, saber as escolhas que fazemos. No meu caso, aconteceu naturalmente.» Recusa olhares de compaixão pela vida preenchida, que os transporta a aulas diárias às 9h da manhã, seguidas de ensaios pela tarde fora e, muitas vezes, de espectáculos nocturnos. É um ritmo familiar desde que acumulavam aulas de liceu com a

barra de dança, habituando-se à presença constante do saco de sapatilhas e meias – para usar muito e deitar fora sem remorso depois – para, a qualquer momento, manter os músculos quentes e a elasticidade pronta.

Respeita-o tanto que lhe nega o estatuto de obsessão: «Para mim, é muito claro que o importante é a nossa vida, a família, os afectos, os amigos. Essa consciência foi uma aprendizagem que fiz» (...).

Os testemunhos aqui patentes evidenciam as dificuldades que são sentidas ao nível da conciliação entre vida profissional e familiar, sobretudo quando existe família sejam os ascendentes como no caso de André, sejam os descendentes como referido por quase todos. As dificuldades apontadas são transversais a todas as profissões e parecem traduzir um padrão de vida moderna em que os ritmos de trabalho são, cada vez mais, acelerados, pois a produtividade é uma exigência e o tempo de lazer e para a família é assim reduzido. Deve, no entanto salientar-se que a exigência física da profissão tem um impacto negativo na vida pessoal e familiar do bailarino não só pelo risco de lesões, e consequentemente de abandono precoce da actividade profissional como pelo facto de a actividade ser diurna (aulas e ensaios) e nocturna (espectáculos), implicar deslocações pelo País e estrangeiro (Tournées) e pela (não) capacidade de exercer actividades familiares comuns como, por exemplo, brincar com as crianças como tão sentidamente nos descreveu Vitorino.

Outro aspecto que, no âmbito desta temática, não deverá ser negligenciado e que se relaciona com o tempo que se dedica ao lazer prende-se, justamente, com a visão do mundo dos bailarinos. Houve nos testemunhos recolhidos, de forma recorrente, a ideia de que estes se fecham não apenas sobre si mesmos, como restringem a sua rede social ao universo dos bailarinos o que tem consequências negativas para os próprios.

Jacinta e Marisa foram duas das bailarinas que focaram enfaticamente esta questão e expressaram a necessidade de o bailarino possuir uma inteligência. Essa inteligência está para lá da capacidade técnica. Trata-se na verdade de uma competência humana, uma certa capacidade de olhar para o mundo em seu redor, ter diversos interesses, sair, conviver, projectar-se, e saber ser pessoa para lá da profissão.

Notas Finais

27 de Abril de 1962 é a data que assinala a criação no nosso País da Caixa Nacional de Seguros de Doenças Profissionais, instituição de Previdência Social, destinada a confirmar e reparar os malefícios causados pelo trabalho.

O âmbito desta instituição começou por ser limitado às actividades relacionadas com a exploração de minas e pedreiras, construção de barragens e indústrias cerâmica e vidreira. As doenças profissionais reportadas eram, essencialmente, do foro respiratório com destaque para a silicose. Desde a década de 60 o que designamos por perfil tipo de doente profissional tem vindo a conhecer alterações. Essas alterações acompanham as mudanças dos contextos sócio-laborais, dos métodos e formas de organização do trabalho, mas também o progresso dos conhecimentos médicos no que toca à relação entre doenças e trabalho que devem ser traduzidos para a lista Nacional de Doenças Profissionais e para a Tabela Nacional de Incapacidades.

As alterações no plano institucional que conduziram a que a Caixa Nacional de Seguros de Doenças Profissionais desse lugar em 1999 à criação de um Instituto Público – Centro Nacional de Protecção contra os Riscos Profissionais e que em 2007, o PRACE viria a integrar num outro Instituto não se traduziram em abordagens mais humanizadas do problema das doenças profissionais.

As doenças profissionais são um problema de saúde com ramificações pessoais, familiares e sociais que continuam a ser desvalorizadas pelo regime e práticas de protecção existentes neste domínio. A acção institucional centra-se na componente da reparação da doença através do pagamento de prestações pecuniárias como se a perda da saúde pudesse, na verdade, ter um preço. Neste contexto, a doença enquanto factor que introduz um desequilíbrio no corpo é avaliada numa perspectiva meramente económica face à capacidade restante do trabalhador para continuar ou não a exercer a sua actividade profissional.

Foi na condição de estudante de Antropologia na FCSH que comecei a trabalhar na Instituição e como todos os iniciados tive uma passagem pelo arquivo institucional. Esta tarefa, apesar do pó do tempo, foi uma experiência importante no meu percurso profissional. Foi esta experiência que me proporcionou a leitura de cartas dos beneficiários,

dos quais ainda recordo a caligrafia alinhada, a dar conta das dificuldades de saúde sentidas no local de trabalho. Em muitos casos, foram estas cartas que deram início ao processo de confirmação da doença.

Alguns anos mais tarde e no exercício de funções técnicas na área de estudos e planeamento tive acesso a todo o tipo de processos e a oportunidade de conhecer realidades congéneres na Europa, através dos projectos do Eurostat.

O conhecimento da realidade foi reforçando a ideia que do ponto de vista das políticas institucionais a missão era e continua a ser a de estabelecer e legitimar as regras e práticas do reconhecimento, as modalidades de reparação da doença profissional, o conhecimento de dados de natureza quantitativa sobre a população abrangida, bem como os custos com a reparação desta eventualidade.

É neste quadro de actividade profissional conjugado com a minha formação em Antropologia que surge um conjunto de inquietações relacionadas com a dimensão humana deste problema mas ainda sem um objecto de estudo concreto. Se o trabalho ocupa um lugar central na vida dos homens e se a saúde e o bem-estar dos homens estão relacionados com a possibilidade de conseguir, através do trabalho, os meios necessários à subsistência humana a doença de forma permanente exclui o indivíduo, transforma a sua relação com o mundo e com os que lhe são próximos. A Antropologia enquanto ciência da condição humana e verdadeiro ponto de encontro interdisciplinar permite acomodar e compreender as diversas dimensões que atravessam o fenómeno da doença profissional.

Foi num dia de trabalho, igual a tantos outros em 2005, que descobri o meu objecto de estudo. No meio de uma pilha de processos de doentes profissionais aos quais tinha sido reconhecida uma Incapacidade elevada (IPATH) estava o processo de um ex-bailarino, de uma pretigiada instituição cultural e artística, ainda um jovem a quem uma lesão penhorara o projecto da dança.

A ideia de estudar uma profissão em que o corpo é o instrumento de trabalho e na qual as técnicas específicas desse trabalho traduzem um conflito com o próprio corpo pareceu-me ser adequada para construir “um caso particular do possível” (Bordieu) e analisar os impactos da doença na vida pessoal e familiar dos indivíduos por ela afectados.

Os primeiros contactos com o terreno, depois da aceitação do projecto de pesquisa pelo Conselho científico da Faculdade, tiveram lugar em finais de 2006, via telefone, mas o momento não era propício na medida em que o PRACE também havia chegado às artes do

espectáculo e a Companhia vivia um período de alguma perturbação com a mudança de Direcção.

Fui acompanhando a evolução da Companhia, nomeadamente através da subscrição da respectiva Newsletter e em Abril de 2007 fiz novo contacto que mereceu acolhimento a título informal. Seguiu-se um pedido mais formal, via e-mail a 3 de Maio. Passaram-se dois meses a aguardar uma resposta até ao dia em que, por sorte, do outro lado da linha me respondeu uma ex-bailarina, agora assistente de produção e que me sugeriu que fosse a Universidade a formalizar o pedido.

Por carta datada de 5 de Julho de 2007, o Senhor Professor Doutor Jorge Crespo solicitou autorização para a realização de trabalho de campo confirmando que seriam cumpridas todas as regras inerentes à actividade científica, nomeadamente as que dizem respeito à descrição dos contactos a estabelecer e protecção de fontes e dados recolhidos. A carta seguiu tendo como anexo detalhes do pedido para a realização de trabalho de campo nos ensaios no sentido de acompanhar e observar todas as rotinas de um dia de trabalho dos bailarinos e possibilidade de realizar entrevistas. Colocou-se, ainda, a possibilidade de acompanhar os bastidores de um espectáculo. Na semana seguinte ao envio da carta, fui contactada para uma reunião com o Senhor Presidente do conselho de administração e agendámos reunião no seu escritório.

A reunião foi breve, a intenção era a de autorizar o trabalho de campo (até os bailarinos entrarem de férias), quanto ao resto dependeria de mim que os bailarinos aceitassem ou não falar. A hipótese dos bastidores foi posta de parte porque naquela altura já não iam haver mais espectáculos e após as férias partiriam em digressão pelo estrangeiro com o “Lago dos Cisnes” que ensaiavam. Mas a intenção da reunião pareceu-me transparecer outro tipo de preocupações. Havia o receio de que o tema pudesse causar algum tipo de instabilidade entre aqueles profissionais tendo-me sido dito que a Companhia já tinha muitos encargos difíceis de suportar com bailarinos que recebiam ordenado e já só vinham ali “picar o ponto”.

Iniciei trabalho de campo no dia 23 de Julho de 2007, dirigindo-me diariamente para a Companhia entre as 10h da manhã e as 18 h, durante 1 semana. A curta duração do trabalho de campo constitui uma limitação significativa numa área científica como a Antropologia que assenta num método privilegiado: “a investigação de longa duração e no terreno, a observação participante, a comunicação directa com os agentes sociais, que possuem a sua própria interpretação do mundo.” (Augé e Colleyn, 2005)

Durante essa semana observei e registei no meu caderno de campo as rotinas diárias da Companhia e dos seus principais protagonistas, os bailarinos, quer no espaço das aulas quer dos ensaios, durante as pausas nos corredores ou na cantina. Tentei minimizar as limitações impostas por um trabalho de campo de curta duração através da obtenção de fontes complementares, nomeadamente artigos de imprensa e também os questionários de auto-resposta que foram realizados em momentos temporais distintos. O primeiro foi realizado em Julho de 2007 mas face à baixa taxa de resposta obtida o procedimento foi repetido em Junho de 2009. De referir que este instrumento de recolha de dados incidiu em diversas variáveis relacionadas com os problemas de saúde.

Privilegiámos ainda a realização de entrevistas (num total de 7) cuja temática se procurou centrar na especificidade do quotidiano de trabalho dos bailarinos. Estas entrevistas (com excepção de uma bailarina que não aceitou) foram gravadas e posteriormente transcritas. O produto das transcrições foi transformado num texto etnográfico em que as temáticas recolhidas foram organizadas de acordo com os objectivos da investigação, tornando-se numa fonte de conhecimento.

A realidade social é construída pelos indivíduos, pela sua interpretação do mundo que pode ser captada através dos seus discursos. Foi nesta linha que as narrativas de vida se configuraram importantes para compreender o contexto de vida pessoal e profissional dos bailarinos. Este instrumento metodológico tem também limitações mas como Goffman refere “o estudo profundo de um caso singular” é legítimo e pode traduzir mais realidades universais do que os resultados estatísticos de uma amostra de diversos casos particulares.

Durante a transcrição das entrevistas e reconstrução das histórias de vida de Jacinta, Deolinda, Mariza, Pierre, André, Ramón e Vitorino independentemente da idade, género e posição ocupada foram encontradas regularidades significativas e outras ideias que nos abriram uma nova porta para a compreensão do problema, a par da análise de outras fontes, e deste modo o trabalho conduziu-nos (ou ter-se-á conduzido, num processo idêntico ao descrito por muitos escritores quando nos falam de uma história que quis ser contada?) a outros problemas que extravasaram as perguntas iniciais.

Chegámos assim à questão da Identidade, como um aspecto da maior pertinência para compreender os Bailarinos. Como Norbert Elias escreveu no seu livro *Condição Humana* (ob. cit. 1991) – Considerações sobre a evolução da humanidade, por ocasião do quadragésimo aniversário do fim de uma guerra – : «Por vezes é útil, para compreender melhor as questões da actualidade, afastarmo-nos delas em pensamento para depois,

lentamente, a elas regressarmos. Compreendemo-las, então, melhor. (...)» pág.13 Tal foi o caso.

A história da mestra ensaiadora – Jacinta – foi reveladora. Na maturidade e profundidade dos seus sessenta anos de vida e mais de trinta ao serviço da dança clássica, com um percurso em diferentes Companhias e países, primeiro como bailarina, depois como mestra ensaiadora mas também como mulher, mãe e colega que atravessou um percurso de expectativas, angústias, sucessos e fracassos mas a quem a vida ensinou a olhar para trás e para a frente com tranquilidade e naturalidade, trouxe a este trabalho uma mais-valia.

Foi, sobretudo a história de Jacinta que nos permitiu equacionar a noção de visão integrada da profissão. Foi Jacinta quem nos falou na necessidade de o Bailarino construir uma inteligência que não se pode resumir a saber aplicar a técnica quando se dispõe da ferramenta adequada (o tal corpo). A inteligência de que Jacinta nos fala é a de ser-se pessoa em relação com os outros e com o mundo exterior, é a de saber integrar o contexto profissional num contexto mais amplo de vida que vai permitir compreender, aceitar e lidar com as limitações e exigências da profissão.

As Histórias de vida revelam-nos o sentido da vida para um dado “eu”, isto é, fornecem dados sobre a interpretação que cada sujeito faz do mundo e da sua relação com este. Esta interpretação acontece num determinado contexto sociológico e nessa medida constitui uma fonte de conhecimento. Norbert Elias¹⁰⁴ em *A Sociedade dos Indivíduos*, alerta-nos para o facto de “continuarmos a criar problemas de debate e de pesquisa no que diz respeito à relação entre o indivíduo e a sociedade que assim permanecem inacessíveis, enquanto imaginarmos o ser humano, e desde logo nós próprios, como um Eu desprovido de nós.” Neste sentido, uma história de vida de um sujeito também nos fornece conhecimento sobre um Nós. A história de vida de Jacinta é, na verdade, a história, com algumas particularidades, de outras bailarinas. Não devemos ignorar o valor de uma história de vida, sobretudo quando esta fala de uma experiência duradoura no tempo. Não devemos ignorar as premissas de Norbert Elias sobre as redes de interdependência e sobre a questão da Identidade para compreendermos que o Nós não é a soma dos vários Eus da sociedade, mas sim que “...cada ser humano encontra-se na verdade numa situação de ligação. (...) É esta conexão de funções que os seres humanos têm uns para com os outros, unicamente esta teia de funções que constitui aquilo a que chamamos «Sociedade». Ela

¹⁰⁴ ELIAS, Norbert, *A Sociedade dos Indivíduos*, Publicações D. Quixote, Lisboa, Junho de 1993, pág. 18

representa uma existência muito particular. As suas estruturas são aquilo a que chamamos «estruturas sociais». E quando falamos de «regularidades sociais» o que na realidade visamos é o seguinte: a regularidade própria das relações entre os indivíduos.¹⁰⁵»

Partimos para este trabalho com um conjunto de inquietações para as quais encontramos resposta, mas como já dissemos atrás outras questões como a da Identidade ganharam relevância.

No início deste trabalho referimo-nos à existência de uma dimensão humana de quem vive e convive com a doença, de quem sofre no corpo, vê e sente a sua qualidade de vida pessoal e familiar afectada. Constatamos que esta é uma “dimensão escondida” do problema das doenças profissionais tanto a nível nacional, como europeu. Nesta linha, sublinhamos que é “Impossível esquecer que só podemos avançar no conhecimento e na ciência mergulhando naquilo que se encontra escondido (Bachelard, 2006), aquilo que precisamente, é obscuro e se conhece mal (Elias, 1992).¹⁰⁶

O ballet constitui uma actividade física muito exigente a par de outras como o Futebol ou a Alta Competição o que o coloca no ranking das actividades físicas de risco. A progressiva tomada de consciência do Ballet como actividade física altamente exigente e de risco tem conduzido a uma preocupação sobre a prevenção de lesões, doenças profissionais e acidentes de trabalho entre os profissionais do Ballet.

Apesar do amplo conhecimento que existe hoje em dia sobre os problemas de saúde dos bailarinos, a verdade é que pouco tem sido feito no panorama nacional para minorar a situação. Existe aliás um generalizado desconhecimento sobre a existência de doenças profissionais e as que existem, embora não reconhecidas oficialmente como tal, são ignoradas quer pelo empregador quer pelos próprios bailarinos que aceitam, na generalidade, a degradação da sua condição física, tal como a dor, como uma condição inerente à própria profissão. Um dos aspectos que concorre para esta situação é o deficiente acompanhamento da saúde dos bailarinos por profissionais de saúde. Na verdade, pelos dados do terreno, verifica-se que a gestão destes problemas é um problema da responsabilidade de cada um. Não existe uma política de prevenção e de

¹⁰⁵ ELIAS, Norbert, *A Sociedade dos Indivíduos*, Publicações D. Quixote, Lisboa, Junho de 1993, pág. 34

¹⁰⁶ In “HASSE, Manuela «Play time: Desporto, fotografia e re-criação do mundo» In *Jorge Crespo. Estudos em Homenagem*, 100Luz, Loulé, Dezembro de 2009, pág.319.

acompanhamento especializado da saúde dos bailarinos. Esta constitui, na nossa perspectiva, uma grave lacuna na forma de actuar da própria Direcção da Companhia.

Em Portugal a questão dos problemas de saúde entre os bailarinos parece-nos estar a dar os primeiros passos, através de algumas iniciativas que aqui e ali procuram despertar a atenção para esta realidade.

Não nos esqueçamos que o problema tem duas dimensões, a dimensão da degradação da saúde dos indivíduos afectados por doença profissional com as consequências que a mesma acarreta em termos também da perda de qualidade de vida pessoal e familiar e a dimensão social do problema por ausência de uma resposta social (em termos de mecanismos jurídicos de protecção e de políticas e cuidados de saúde específicos) por parte dos responsáveis nacionais.

Os riscos desta actividade passam por factores como o cansaço, organização do trabalho (épocas de muita actividade a contrastar com outras de pouca actividade, horários muito preenchidos) coreografias complexas, superfície do palco inadequada, sapatilhas de pontas, hiper extensões, saltos, quedas, colisões, overuse e o stress associado à competição e perfeição técnica inerentes.

De uma maneira geral, os testemunhos que colhemos através das narrativas de vida demonstram que existe por parte destes profissionais a percepção dos Riscos enunciados como da Dor. No entanto, estes dois factores são parte integrante da sua identidade profissional. Correr riscos e sentir dor para dançar fazem parte do seu destino profissional.

Muitos testemunhos referem-se a dançar com Dor como se esta fosse na verdade uma competência/condição e não uma consequência de posturas anti-natura e de um excesso de uso do próprio corpo. A dor surge como o elemento nuclear da identidade profissional dos bailarinos, e é assumida como uma dor legítima, daí que se refiram a ela como “própria” ou “natural”.

A dor pode ser reveladora de doenças mas, na realidade, no caso das doenças mais graves estas tendem a instalar-se sem aviso prévio e quando a dor chega, pode ser tarde demais. Torna-se assim necessário abandonar a ideia de que a dor pode ser benéfica enquanto sinal atempado de algo mais grave. Tal parece ser o caso dos bailarinos em que a dor é aceite ou consentida, de certa forma, não só como algo inerente à profissão mas também como um acto de entrega – amor - à profissão e aos seus condicionalismos.

A dor constitui um dos impactos negativos na saúde dos bailarinos e reflecte a existência de uma lesão ou doença profissional. Mas se a questão da dor parece ser aceite como “natural” à condição profissional e, nesse sentido, desvalorizada pelos próprios o número de lesões ocorridas nas Temporadas 2006/2007 e 2008/2009 não deixam dúvidas que a profissão tem um impacto negativo na saúde.

Os aspectos enunciados e apontados como as principais causas das lesões/doenças entre os bailarinos sugerem que a forma como o seu quotidiano de trabalho se organiza, a ausência de uma equipa de especialistas multidisciplinar (quer dizer, as suas condições de trabalho) proporciona a existência de condições favoráveis ao surgimento de lesões/doenças.

As estratégias pessoais dos bailarinos para suportar a dor, nem sempre são adequadas e passam pela toma de medicamentos (analgésicos), pelo abuso de substâncias e por ignorar a dor enquanto sinal de um problema de saúde maior.

Outro dos impactos negativos na saúde do bailarino relaciona-se com a imagem de si próprio, a partir do corpo. O corpo constitui a ferramenta de trabalho do bailarino e nesse sentido as exigências com o corpo (em particular da bailarina), nomeadamente a manutenção de um corpo isento de gordura e com linhas alongadas têm dado origem a distúrbios alimentares. Os testemunhos que tivemos oportunidade de recolher também nos expressaram este problema e alguns defendem a ideia de que se nasce com um determinado corpo (adequado) para se poder ser bailarino. Não podemos deixar de notar que os bailarinos falam mais abertamente destes problemas do que as bailarinas. Estamos em crer que esta abertura se relaciona com o facto de os distúrbios alimentares se inscreverem, ao que tudo indica neste meio, mais frequentemente no feminino.

As questões inerentes ao corpo traduzem-se de forma diferenciada para os bailarinos consoante o género, constata-se que a iniciação no mundo da dança nas raparigas e nos rapazes apresenta traços distintivos. As narrativas dos bailarinos e bailarinas, colocam em evidência como as raparigas iniciaram o seu percurso ainda na infância enquanto no caso dos rapazes a iniciação se fez, quase sempre, na puberdade. As razões inerentes a este traço distintivo podem estar relacionadas com a tradição de as raparigas praticarem como actividade extra-curricular ou de lazer o Ballet e de existir algum preconceito social relativamente aos rapazes que praticam Ballet que desvaloriza a sua masculinidade. Nesta

linha, enquanto as raparigas são encorajadas a iniciar a prática do Ballet e a prosseguir-la como carreira, para os rapazes parece tratar-se de uma motivação pessoal.

A carreira dos bailarinos é considerada de rápido desgaste o que lhe confere uma temporalidade limitada.

Na esteira deste reconhecimento, o Decreto-Lei n.º 482/99 de 9 de Novembro define o regime especial de acesso à pensão por velhice dos profissionais de bailado clássico ou contemporâneo beneficiários do regime geral da segurança social. O reconhecimento ao direito de uma pensão de velhice antecipada para estes profissionais deriva dos «requisitos de formação, características específicas e às condições de exercício da profissão de bailarino clássico ou contemporâneo, nomeadamente a exigência de determinadas aptidões físicas vulneráveis ao desgaste da idade, o treino físico exigente e permanente, as condições psicológicas que acompanham a prestação desta profissão, bem como a incerteza social que lhe está inerente (...)» e da «importância do papel que, no plano cultural e artístico, desempenham na Sociedade». (D.L.n.º 482/99 de 9 de Novembro).

Sendo o corpo, como temos vindo a sublinhar, o instrumento de trabalho por excelência do bailarino torna-se evidente que o envelhecimento, normalmente associado à maturidade e experiência e que na generalidade das carreiras se pode considerar até vantajoso, acarreta menos aptidões físicas e mais problemas de saúde o que limita a duração, em condições adequadas, da profissão de bailarino. Acresce ao problema do envelhecimento o facto de esta ser uma profissão à qual estão associados diversos riscos que se traduzem em várias lesões ao longo da vida profissional, degradando assim a condição física e/ou agravando os problemas de saúde ditos próprios do processo de envelhecimento.

Na verdade, existe a noção de que a carreira é curta e que um dia terão de deixar de dançar mas colocam-se aqui dois problemas:

1) Os bailarinos parecem viver numa espécie de comunidade «fechada» no sentido em que a organização do trabalho lhes deixa pouco espaço para uma vida pessoal, social e interesses fora do mundo da Dança;

2) A generalidade dos bailarinos (provavelmente porque a hipótese de uma comunidade «fechada» é real) não se imagina, não deseja trabalhar fora do mundo da Dança.

Ainda que a Reconversão profissional seja possível, a mesma não é fácil e os motivos são diversos. A maioria dos bailarinos entra no mundo da dança muito cedo o que não só contribui para a ideia da tal comunidade «fechada», porque lhes retira tempo para a sociabilidade como lhes retira igualmente tempo e energia para outros interesses académicos importantes para o futuro.

A preparação escolar de muitos bailarinos é frágil e ainda que dominem um importante capital de conhecimentos relacionados com a sua profissão verificámos que o impacto do fim de carreira é um problema de grande complexidade visto a reconversão profissional não ser fácil, as possíveis escolhas do futuro continuarem a passar pelo mundo da Dança onde seguramente não haverá um lugar para todos e finalmente há um sofrimento, uma angústia face ao fim da carreira.

Há a consciência, em alguns destes testemunhos, de que é importante terminar a carreira com dignidade. E isso significa deixar a carreira, em termos práticos, quando se atingiu o auge. Ser-se capaz de parar quando se atingiu a perfeição.

Do ponto de vista da conciliação entre a vida profissional e a vida pessoal e familiar as dificuldades mais sentidas, são-no sobretudo quando existe família sejam os ascendentes como no caso de André, sejam os descendentes como referido por quase todos. As dificuldades apontadas são transversais a todas as profissões e parecem traduzir um padrão de vida moderna em que os ritmos de trabalho são, cada vez mais, acelerados, pois a produtividade é uma exigência e o tempo de lazer e para a família é assim reduzido. Deve, no entanto salientar-se que a exigência física da profissão tem um impacto negativo na vida pessoal e familiar do bailarino não só pelo risco de lesões, e consequentemente de abandono precoce da actividade profissional como pelo facto de a actividade ser diurna (aulas e ensaios) e nocturna (espectáculos), implicar deslocações pelo País e estrangeiro (Tournées) e pela (não) capacidade de exercer actividades familiares comuns.

Outro aspecto que, no âmbito desta temática, não deverá ser negligenciado e que se relaciona com o tempo que se dedica ao lazer prende-se, justamente, com a visão do mundo dos bailarinos. Houve nos testemunhos recolhidos, de forma recorrente, a ideia de que estes se fecham não apenas sobre si mesmos, como restringem a sua rede social ao universo dos bailarinos o que tem consequências negativas para os próprios

Se é verdade como refere Le Breton que «Em numerosos casos, a dor é, de forma imediata ou secundária, uma função antropológica de manutenção da identidade». E que a mesma constitui um traço do mundo do Ballet, algo inerente à sua identidade profissional

parece-nos legítimo afirmar que esta função antropológica de manutenção da identidade está em transformação. Os sinais dessa transformação fazem-se ouvir através de vozes dissonantes e organizadas em movimentos sociais pela defesa de uma carreira profissional saudável, que questionam o número de horas e os métodos de trabalho, que procuram soluções de continuidade profissional em áreas afins que lhes permita continuar a sentir-se socialmente úteis. Reivindicam condições de trabalho adequadas, Medicina do trabalho e assistência médica pois não reconhecem que o destino dos bailarinos tenha que passar necessariamente pela doença, dor e sofrimento, como um “fado” que afecta a sua vida pessoal e profissional. Estas são as vozes que dão voz à dimensão humana das Doenças Profissionais entre os Balarinos.

Apesar das limitações, este trabalho conjuga métodos qualitativos e quantitativos que fornecem as evidências empíricas a partir das quais foi possível dar resposta às questões formuladas. Como escreveram Marc Auge e Jean – Paull Colley (2005) em obra já citada “...nenhum antropólogo pode fixar os limites de uma cultura ou de um terreno. Uma pesquisa não se reduz à descrição do que se passa no sítio em que tem lugar...”.

Este trabalho não é um ponto de chegada mas antes um ponto de partida para que o fenómeno da doença profissional – seja entre os bailarinos, mineiros ou qualquer outro tgrupo profissional - possa ser compreendido na complexidade das suas implicações na vida dos indivíduos.

Bibliografia

Noções Operatórias e Metodologia

AUGÉ, M., COLLEYN, J.P., *A Antropologia*, Col. Perspectivas do Homem, Edições 70, Lisboa, 2005.

BERGER, P., LUCKMANN, T., *A Construção Social da Realidade*, Col. Antropologia 5, 10.^a Edição, Editora Vozes, Petrópolis, 1993;

CARDOSO, T., DURÃO, S., «Os métodos Biográficos. Uma aproximação aos fundamentos da história de vida» in *Arquivos da Memória*, n.º 1, 1996, p.95.

ENSP, «Risco: Um Conceito do Passado que Colonizou o Presente», in *Revista Portuguesa de Saúde Pública*, n.º2, 2002, Lisboa. (publicação semestral).

GODINHO, V.M., «Noções Operatórias na Abordagem Geral das Sociedades», in *Memoriam António Jorge Dias*, Vol.I, Lisboa, 1974, p.p.159-174.

SILVA, Augusto Santos, “Socialização” in *Enciclopédia Polis*, Vol.V, Q-Z, Verbo, s.d, s.l.

SILVA, A.S., PINTO, J.M. (Org.), *Metodologia das Ciências Sociais*, Biblioteca das Ciências do Homem, 5.^a Edição, Edições Afrontamento, Porto, 1986.

The Oxford Book of Work, edited by Keith Thomas, Bodmin, Cornwall, 1999

Corpo, Antropologia Médica e História da Medicina

ARIÈS, P., *O Homem perante a Morte (I e II)*, Biblioteca Universitária, Publicações Europa América, Lisboa, 1977.

AUGÉ, Marc, «L'Anthropologie de la Maladie» in *L'Homme*, 97-98, Janv. - Juin, 1986, XXVI (7-2), pp.81-90.

BRETON, D., *Compreender a Dor. Um estudo sobre a relação do Homem com a dor física em diversos tempos e em diversas culturas.*, Editora estrela polar, Cruz Quebrada, 2007.

CRESPO, J., *A História do Corpo*, Col. Memória e Sociedade, Editora Difel, Lisboa, 1990.

CZERESNIA, D., «Ciência, técnica e cultura: relações entre risco e práticas de saúde» In *Cadernos de Saúde Pública*, Rio de Janeiro, 20 (2), p.447-455, Março – Abril de 2004.

ETHNOLOGIA, Revista do Departamento de Antropologia da FCSH-UNL, *Trabalho de Campo*, Nova Série, n.º6-8, Edições Cosmos, 1997.

ETNOGRÁFICA, Revista do Centro de Estudos de Antropologia Social, *Antropologia da Saúde e da Doença*, Vol.V, n.º 2, Celta Editora, 2001.

FAINZANG, Sylvie, “L'Maladie, un object pour L'Anthropologie Sociale”, in *Ethnologiques Comparées*, n.º 1, Automme 2000.

GONÇALVES, A. M., *O Doente Mental e o Processo de Cura: Um Olhar Antropológico*, Comunicação apresentada no âmbito das Comemorações do 30.º aniversário da Escola Superior de Enfermagem de Viseu, s.d., s.l.

LE GOFF, Jacques, *As Doenças têm História*, Col. Pequena História, Editora Terramar, Lisboa, 1995.

MINISTÉRIO DA SAÚDE – DIRECÇÃO – GERAL DA SAÚDE, *A Saúde dos Portugueses*, DGS, Lisboa, 1997.

ROMANUCCI-ROSS, L., MOERMAN, D. TANCREDI, L.R. – *The Anthropology of Medicine – From Culture to Method* – Bergin & Garvey Westport, Connecticut, London, 1997.

SCHWOB, M., *A Dor*, Biblioteca Básica de Ciência e Cultura, Instituto Piaget, Lisboa, 1997.

SOURNIA, JC, RUFFIE, J., *As Epidemias na História do Homem*, Col. Perspectivas do Homem, n.º 23, Edições 70, Lisboa, 1984.

VALE DE ALMEIDA, M., (Coord.), *Corpo Presente. Treze Reflexões Antropológicas sobre o Corpo.*, Editora Celta, Oeiras, 1996.

VERMELHO CORRAL, A., *Medicina Popular Tradicional* (Religião, Superstições na Cultura Ribacudana), Vol. I, Edição da Câmara Municipal do Concelho de Figueira de Castelo Rodrigo, s.d.

Doenças Profissionais

ARAÚJO, H.G., *O Doente, O Seguro Social e o seu Clima Psicológico*, Separata Jornal Médico, n.º79, Porto, 1972.

CASTRO, M., MOREIRA, S., SANTOS, C., *Doenças Profissionais na Região de Lisboa e Vale do Tejo no ano de 2003*, CRSP de LVT, Ministério da Saúde, Lisboa, 2004.

CNSDP, *Regulamento da Caixa Nacional de Seguros de Doenças Profissionais*, (Aprovado pela Portaria n.º642/83 de 1-6-83), Edição da Caixa Nacional de Seguros de Doenças Profissionais, Lisboa, 1983.

CNSDP, *Lista das Doenças Profissionais* (1.ª actualização – Despacho Normativo n.º 253/82), Edição da Caixa Nacional de Seguros de Doenças Profissionais, Lisboa, 1983.

CNSDP, *Lista das Doenças Profissionais* (Decreto Regulamentar n.º12/80), Edição da Caixa Nacional de Seguros de Doenças Profissionais, Lisboa, 1988.

CNPRP, *Lista das Doenças Profissionais* (Decreto Regulamentar n.º6/2001 de 5 de Maio), Edição do Centro Nacional de Protecção Contra os Riscos Profissionais, Lisboa, 2001.

EUROSTAT, *Work and Health in the EU. A Statistical Portrait. Data 1994-2002*, Theme 3, Population and Social Conditions, UE, Luxembourg, 2004.

KARJALAINEN, A., NIEDERLAENDER, E., *Occupational Diseases in Europe in 2001*, in Statistics in Focus, Population and Social Conditions, European Communities, 15/2004.

MACEDO, R., *Riscos de Doenças Profissionais (noções gerais)*, Edição da Caixa Nacional de Seguros de Doenças Profissionais, Lisboa, 1987.

MARTINS, C., SEQUEIRA, L., «A Mina dos Zés» in *URBI et ORBI* – Jornal on-line, Ed. N.º 131, Covilhã 6 a 12 de Agosto 2002.

MATOS, R., «Doenças Profissionais Aumentaram 22 por cento em sete anos» in *Jornal Público*, Lisboa, edição de 13 de Fevereiro de 2005.

PASCALICCHIO, R., *Classification of the Causal Agents of the Occupational Diseases*, Population and Social Conditions, 3/2000/E/n.º18, UE, Luxembourg, 2000.

SANTOS, C.S., UVA, A.S., *Saúde e segurança do trabalho: notas historiográficas com futuro*, Autoridade para as Condições de Trabalho, Lisboa, 2009.

Mundo do Ballet, Bailarinos

BAPTISTA, R., «Como Dançar o Lago dos Cisnes», artigo produzido no âmbito da cadeira de Biomecânica do Movimento da Licenciatura em Engenharia Biomédica, 4º Ano, 1º Semestre 2004/2005, disponibilizado na Internet.

DENARDI, R., FERRACIOPLI, M., RODRIGUES, S., «Informação visual e controlo postural durante a execução da pirouette no ballet, *Revista Portuguesa de Ciência e Desporto*, 8 (2), s.d, s.l, 241-250.

FAZENDA, Maria José, «Corpo Naturalizado. Experiência e Discurso Sobre Duas Formas de Dança Teatral Americanas» In VALE DE ALMEIDA, Miguel (Coord.), *Corpo Presente. Treze Reflexões Antropológicas Sobre o Corpo.*, Editora Celta, Oeiras, 1996, p. 141.

GALHÓS, Cláudia, «O Corpo é que paga» In *EXPRESSO*, Edição de 28 de Abril de 2007

GORDON, S., *Of Balance. The Real World of ballet*, New York: Pantheon, 1983.

JENNINGS, Luke, In: *The Observer*, 15 Th of April 2007

KELSO, Paula, « Behind the curtain: The Body, Control and Ballet» in *Edwardsville Journal of Sociology*, volume 3:2, 2003.

KINETZ, Erika, « In Toe Shoes and Pregnant» in *Herald Tribune*, Tuesday, April 12, 2005.

PAPPAMIKÁIL. Lia “ Ser Bailarino na Companhia Nacional de Bailado: entre a profissão e a vida”, *Trajectos*, n.º 2, 2003, Lisboa, pp. 23-43.

«O uso de Drogas lícitas e ilícitas por Dançarinos». Autor: Portal Último Segundo, Fonte: OBID, 28/07/2006 extraído da Internet.

SASPORTES, José, *História da Dança em Portugal*, s.l, Fundação Calouste Gulbenkian, Edição de serviço de Música, s.d.

SCHNEIDER, Marcel, *L'Esprit du Ballet*, Éditions Bartillat, 2002, s.l.

Revista Única, «O miúdo de Vitruvius», por Christiana Martins, *Expresso*, 1909, Edição de 30 de Maio de 2009, p.p.34-37.

Revista Visão, *Vida em Pontas*, por Sílvia Souto Cunha, Edição de 26 de Abril de 2007, pp. 154-158.

WULFF, Helena, *Ballet Across Borders. Career and Culture in the Worl of Dancers*, Berg, Oxford, New York, 2011.

Bibliografia Recorrente

BOURDIEU, Pierre, *La Distinction. Critique Sociale du Jugement*, Col. Le Sens Commun, Éditions de Minuit, Paris, 1979.

BOURDIEU, Pierre, *Razões Práticas Sobre a Teoria da Acção*, Col. Sociologia, Celta Editora, Oeiras, 1997.

CASCÃO, Rui, «Vida Quotidiana e Sociabilidade» In: MATTOSO, José (dir.), *História de Portugal*, V Vol., Círculo de Leitores, Julho de 1993.

CASTEL BRANCO, Rita, “ Aspectos Geográficos do Associativismo Popular do Concelho de Oeiras”, Dissertação de Mestrado em Geografia, Planeamento Regional - Gestão do Território, UNL- FCSH, Lisboa, Setembro de 1999.

CLAVAL, P., *La Géographie Culturelle*, Col.Fac. Géographie, Ed. Nathan, Paris, 1995.

CLAVAL, P., SINGARAVÉLOU (dir.), *Etnogéographies*, L'Harmattan, Paris, 1995.

DUBY, Georges, *Para Uma História das Mentalidades*, Col. Ideias e Factos, Terramar, Lisboa, 1999

ELIAS, Norbert, *A Condição Humana*, Col. Memória e Sociedade, Editora Difel, Lisboa, 1991.

ELIAS, Norbert, *A Sociedade dos Indivíduos*, Publicações D. Quixote, Lisboa, 1987.

GUERREIRO, M.^a das Dores, **LOURENÇO, Vanda**, **PEREIRA, Inês**, *Boas Práticas de Conciliação entre Vida Profissional e Vida Familiar. Manual para as Empresas*, Edição CITE – Comissão para a Igualdade no Trabalho e no Emprego, Lisboa, 2006.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA, *Classificação Portuguesa das Actividades Económicas*, (CAE – Revisão 2), Portugal, 1992.

LEROI-GOURHAN, A., *Evolução e Técnicas. II – O Meio e as Técnicas*, Col. Perspectivas do Homem, Edições 70, Lisboa, 1984.

MARTINHO, Teresa Duarte, “ Agentes e Profissões culturais. Balanço de um levantamento bibliográfico” In CIES e-Working paper n.º 53/2008.

MUCHIELLI, Alex, *L'Identité*, Col. Que Sais-je ?, Presses Universitaires de France, Paris, 1986.

KITZINGER, Sheila, *Mães. Um Estudo Antropológico da Maternidade*, Editora Presença, Lisboa, 1984.

PANOFF, M., PERRIN, M., *Dicionário de Etnologia*, Col. Lexis, Edições 70,s.d, Lisboa, p.165.

RODRIGUES, T., *Cinco Séculos de Quotidiano. A Vida em Lisboa do séc. XVI aos Nossos Dias*, Edições Cosmos, Lisboa, 1997.

ROSA, M.^a João Valente e **CHITAS**, Paulo, *Portugal: Os Números*, Col. Ensaios da Fundação, Fundação Francisco Manuel dos Santos, Relógio D'Água Editores, Lisboa, Junho 2010.

SUE, Roger, *Le Loisir*, Col. Que sais – je? Presses Universitaires de France, 2^{ème} Édition, Paris, 1983.

Acrónimos

ACT – Autoridade para as Condições de Trabalho

CNB – Companhia Nacional de Bailado

CNPRP – Centro Nacional de Protecção Contra os Riscos Profissionais

CNSDP- Caixa Nacional de Seguros de Doenças Profissionais

DGS – Direcção-Geral da Saúde

ESWC – European Survey on Working Conditions

II – Instituto de Informática

INE – Instituto Nacional de Estatística

ISS – Instituto de Segurança Social

LAP – Laboratório de Avaliação de Poeiras

LFS- Labour Force Survey

OIT – Organização Internacional do Trabalho

OMS- Organização Mundial de Saúde

OPART- Organismo de Produção Artística

PRACE- Programa de Reestruturação da Administração Central do Estado

TNSC – Teatro Nacional de São Carlos

Índice de Figuras

Figura 1 – Desenho do Estúdio da Companhia.	Pág 47
Figura 2 - Tabela de Serviço na CNB	Pág.59
Figura 3- Orientação do Espaço no Ballet	Pág.113
Figura 4 – Posições de pés e pernas	Pág.114
Figura 5 – Posições de Braços	Pág.114
Figura 6 – Anatomia das Sapatilhas de Pontas	Pág.115

Índice de Quadros e Gráficos

Quadro e Gráfico n.º 1 – Doenças Profissionais Certificadas de 2003 a 2006, por Sexo
Pág.34

Quadro n.º 2 - Doenças Profissionais Certificadas de 2003 a 2006, por Agente Causal
Pág.35

Quadro n.º 3 e Gráfico n.º 2 – Doenças Profissionais Certificadas de 2003 a 2006, Sem e Com Incapacidade
Pág.36

Quadro n.º 4 - Doenças Profissionais Certificadas de 2003 a 2006, Sem Incapacidade
Pág.37

Quadro n.º 5 - Doenças Profissionais Certificadas de 2003 a 2006, Com Incapacidade
Pág.38

Quadro n.º 6 – Cálculo de IMC
Pág.151

Quadro n.º 7 – Causas/Factores de Risco
Pág.153

Quadro n.º 8 – Profissionais de Saúde mais procurados
Pág.154

Quadro n.º 9 – Cálculo de IMC
Pág.156-7

Quadro n.º 10 – Causas/Factores de Risco
Pág.159

Quadro n.º 11 – Profissionais de Saúde mais procurados
Pág.160

ANEXOS – CD – ROM

- 1. Esquemas de Bailado**
- 2. Questionários Temporadas 2006/2007 e 2008/2009**
- 3. Entrevistas**